
Декоративное
искусство СССР
6
259
1979
ISSN 0130-3031

РОДИНА

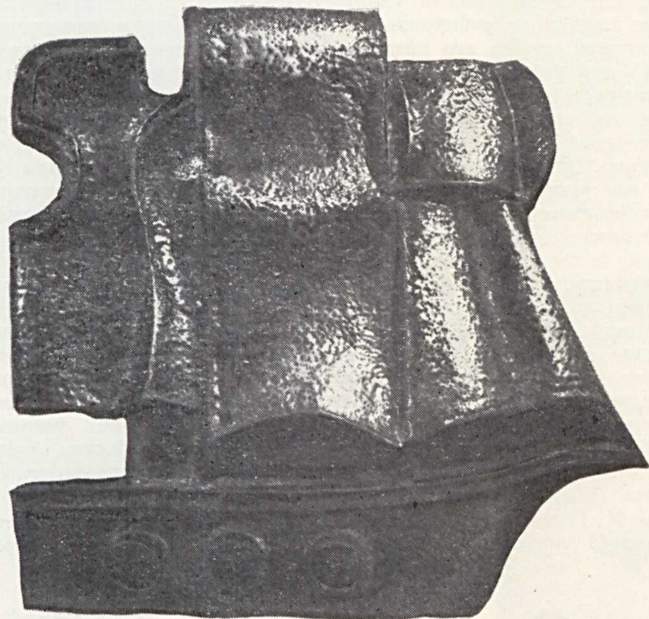
...Касаясь трех великих океанов,
Она лежит, раскинув города...

К. Симонов



В городах Дальнего Востока

Юрий Герчук



Ю. Зиновьев, П. Федотов
Корабль-светильник в гостинице «Владивосток». Медь, цветное стекло

М. Шапкин
Рельеф в ресторане морского вокзала. г. Владивосток

Под крылом самолета непривычная по краскам и рельефу земля, петли большой реки, лесистые холмы — сопки. А между ними — характерные брусочки серийных типовых домов, вытянутые горизонтально или поставленные кое-где торчком и образующие геометрический узор современных микрорайонов... Оставляешь позади огромные, еле представимые расстояния: 8—9 часов полета со скоростью вращения Земли, семь, а то и девять часов разницы в поясном времени и встречаешь все ту же, хорошо знакомую архитектуру, а на ее торцах и порталах, на бетонных «лбах» новых фасадов столь же привычные по образам, ритмам и краскам мозаики или рельефы.

Конечно, в этом нет ничего удивительного. Страна при всей ее огромности едина, задачи и условия работы художников совпадают, школа общая (как и всюду, работают здесь строгановцы или мухинцы). Самолет соединяет отдаленнейшие точки Союза, на «творческих дачах» встречаются художники из Прибалтики и Приморья, из Архангельска и Средней Азии. И не удивительно, что родившееся где-нибудь в Латвии может почти мгновенно откликнуться в Петропавловске или Хабаровске.

И все же, прилетая за тридевять земель, туда, где давно уже день, когда в Москве еще тянется прошлая ночь, невольно огорчаешься, пусть и неразумно, узнавая привычное, общее. Здесь, на материале столь далеком территориально, особенно остро ощущаешь общность художественных проблем в масштабах всей страны, огромный географический и количественный размах единого не только по своим принципам, но и конкретным приемам декоративного и монументального искусства. Сколько их — этих городов, областей, республик, где одновременно рождаются в таких, вроде бы, индивидуальных творческих поисках такие сходные монументальные образы!

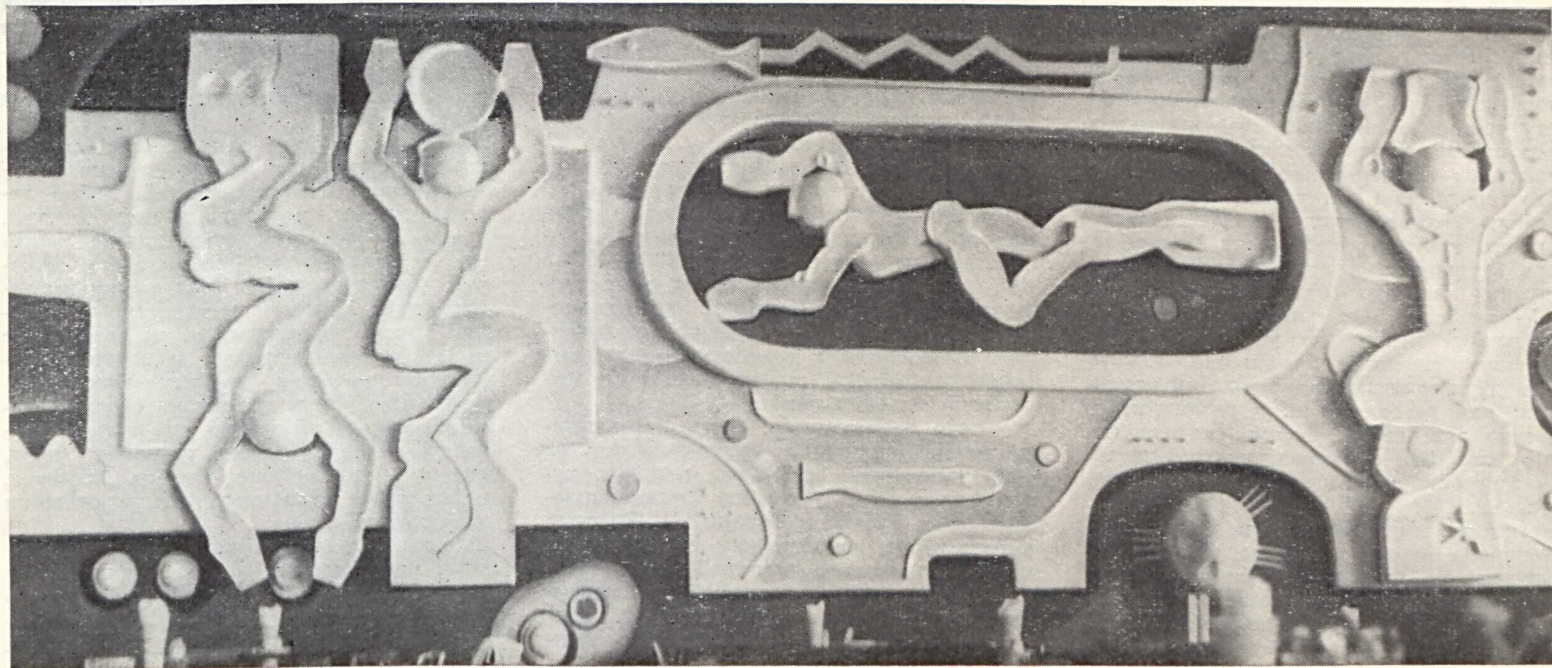
Говоря все это, я меньше всего хотел бы обидеть художников Дальнего Востока упреком в подражательности, в следовании стандартам и т. п. Они этого вовсе не заслужили. Как и все, они ищут новые пути. И не их вина, если общность школы вначале и близость обстоятельств затем порождают, вместе со столь же естественным обменом художественными впечатлениями, результаты во многом близкие.

Речь идет лишь о независимой от чьей-либо индивидуальной воли или таланта массовости самого процесса монументального творчества. Масштабы этого явления и его художественные последствия нам еще предстоит осознать. Связанное с развитием современного строительства монументальное искусство приходит к результатам, кое в чем близким к последствиям массового применения типовых архитектурных серий и распространения «типовых» приемов архитектурной композиции даже и в уникальном проектировании.

*

И все-таки каждый город получается на свой лад. Топография и рельеф местности, кусочки архитектурной старины, пусть даже совсем не древние, ритм сегодняшней городской жизни, очень различный, в зависимости от местных особенностей — все это создает характерный облик и неповторимый эмоциональный климат.

Города Дальнего Востока для нас, жителей центральной полосы России, непривычно молодые. Сто лет для них уже почтенный возраст. И Хабаровск, и Владивосток лишь недавно «разменяли» вторую сотню. И даты эти относятся лишь к основанию скромных поселений, военных постов (Хабаровска — 1858, Владивостока — 1860). В сохранившейся же старой застройке мы редко опускаемся ниже нашего века или самого конца прошлого. И тем не менее, историческая составляющая в художественном образе Хабаровска и Владивостока заметна и выра-



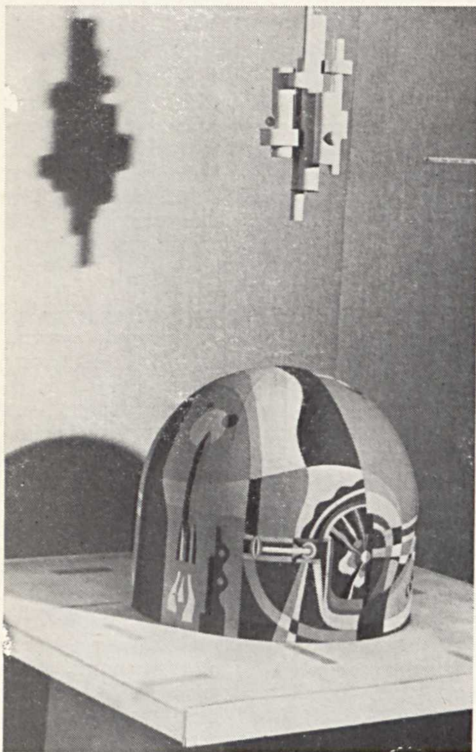
зительна. Как и всюду, масштабы современного строительства угрожают ее целостности и даже самому существованию. Однако, уважение к своей не столь уж древней старине здесь тоже заметно. В Хабаровске специальная комната краеведческого музея отведена деревянной архитектуре города. Фотографии, старинные и современные, показывают как сохранившиеся, так и уже не существующие здания: в диапозитивах и подлинных фрагментах показаны характерные детали резьбы. Все это собрано любовно, выставлено щедро и широко. Подобных архитектурных отделов не встретишь и в музеях городов куда более богатых достопримечательностями.
Во Владивостоке на зданиях 1890—1900-х годов укреплены доски с датами и именами архитекторов: «Памятник архитектуры». Мы, избалованные изобилием «древностей», только начинаем привыкать к мысли, что архитектурные произведения менее столетней давности могут и должны стать памятниками, а в молодом Владивостоке они уже взяты на учет и охраняются.

*

Однако города неудержимо и закономерно разрастаются вширь и ввысь. Хабаровск растянулся вдоль Амура уже почти на полсотни километров. Для того, чтобы наглядно соотнести и привести к какому-то художественному единству эти бесконечные, заполненные жильем и промышленностью пространства у современной архитектуры еще, кажется, нет средств и возможностей... Зато старый центр города по-прежнему красив и уютен. Три его основные улицы ведут в сторону Амура, где расположен по берегу обширный парк. По ним нет сквозного проезда и это спасает центр от интенсивных транспортных потоков громадного города. Три эти улицы пролегли по гребням холмов, между которыми текли когда-то к Амуру небольшие речки, теперь осушенные и превращенные в два широких молодых бульвара — Амурский и Уссурийский. От улиц к бульварам спускаются неширокие улочки, еще застроенные главным образом одноэтажными и двухэтажными особнячками, каменными или деревянными, в различных и нередко затейливых формах начала нашего века. Эта скромная, мелкомасштабная застройка по-своему солидна и основательна.
Многим из этих домиков в городе уже обеспечена охрана, если не по художественным, то хотя бы по мемориальным соображениям: они связаны с памятью о событиях и деятелях времен бурной борьбы за установление Советской власти на Дальнем Востоке. Стараются архитекторы сберечь и другие достопримечательности исторического района. Для сохранения одного из особнячков, например, типовой проект строящегося на его участке общежития был заменен индивидуальным, позволившим не разрушать старое здание. Вообще, в центральной части города избегают строительства типовых зданий, ведут застройку выборочно.
Нельзя сказать, чтобы это разрешало все проблемы сохранения исторической цельности города. Резко меняется масштаб застройки, по холмам встают громадные здания, вдоль бульваров — сравнительно более низкие. Тем самым новое строительство не уничтожает, а скорее подчеркивает выразительный рельеф города. Но соотношение старого и нового оказывается все более контрастным, едва ли не враждебным. Наиболее привлекательна и живописна сейчас главная улица — Карла Маркса. Капитально застроенная отчасти еще в дореволюционные годы, и в основном — в довоенные времена, она непринужденно сопоставляет псевдорусские пестроватые формы здания бывшей Городской думы (теперь Дворец пионеров) с благородной строгостью конструктивистского Дома Советов (1930 год, архитекторы И. Голосов, Б. Улинич). В этот разнообразный ансамбль центра вписались теперь несколько больших новых зданий — четырнадцатиэтажная башня «Хабаровсккрайстроя» (1972 год, архитектор Г. Коробцев), суховатая, несколько похожая на элеватор и эффектно поставленная на крутом склоне гостиница «Интурист» (1975 год, архитектор Е. Амосов). Обещают стать заметными ориентирами в городе и другие проектируемые сейчас общественные здания — крытый рынок, цирк, Дом пионеров.
Начинает вносить свою ноту в облик города и монументальное искусство. В прежние времена здесь заметную роль играла скульптура: ряд памятников, выполненных, в основном, в 1950—1960-е годы как столичными, так и местными мастерами, возвышаются на многих площадях Хабаровска. Теперь же все активнее включаются в городскую среду, выходят на фасады новых зданий декоративный рельеф и мозаика.
К давно работающему здесь монументалисту Н. Долбилкину присоединились за последние годы несколько молодых художников, уже успевшие зарекомендовать себя своими работами. Н. Вдовкин работает над комплексным оформлением промышленных предприятий Хабаровска, над декоративным ансамблем нового Дворца пионеров и другими. Ф. Галлиулин выполнил на фасаде Дома военной книги большой металлический рельеф с монументальными и в то же время несколько гротескными в своей пустотелой пластичности фигурами летчика, пограничника и моряка. Сама техника продиктовала здесь гротескную форму, а ее легковесность была задана материалом. Однако легкость и ироничность вступили в неизбежный конфликт с привычным пафосом монументального образа, с традиционной безличностью этого искусства, предполагающей самоисключение автора. Выход из этого достаточно общего противоречия не найден не только в этом хабаровском рельефе. Данная проблема характерна для многих монументальных произведений. В целом монументалисты стремятся обогатить свою палитру, расширить диапазон применяемых ими художественных техник: мозаика и витраж, металл и бетон. Все чаще уходят от прямого «плакатного» пафоса к усложненной, неоднозначно прочитываемой символике, к праздничной декоративности отвлеченного цветового узора. Хабаровские художники идут в общем русле этих широко развернувшихся поисков более подвижного, эмоционально насыщенного художественного языка.

*

У Владивостока совсем иная пространственная структура и иные ритмы, чем у Хабаровска. Это город прежде всего морской, окруженный и пронизанный морем. Многие улицы начинаются и кончаются у набережных — от Амурского залива до переполненной разнообразными судами бухты Золотой Рог, глубоко врезающейся в город, делящий его на две части. В будущем громадный мост свяжет их воедино, сделает ненужными длинные объезды вокруг бухты.
Другие улицы ярусами лепятся на крутизне сопок, уступ за уступом, над крышами ниже стоящих зданий. Узкие лесенки лезут в гору между домами. Здесь многое напоминает другие портовые южные города, больше всего, пожалуй, Севастополь. Но Владивосток выглядит более молодым и энергичным. Четкий ритм поднявшихся за последние годы многочисленных двенадцатиэтажных домов-башен придает экспрессивность развернутым вверх по склонам фасадам города. Широкое применение типовых проектов редко украшает город, но во Владивостоке сумели, кажется, найти свою выразительность в решении этой трудной задачи.
Еще выше, над самыми домами, поднимаются массивные, лысоватые вершины сопок. Когда-то территорию нынешнего Владивостока покрывал густой лес. Теперь сопки голы и озеленить этот камень,





А. Кацук
Роспись планетария во Дворце пионеров. Эскиз. г. Владивосток

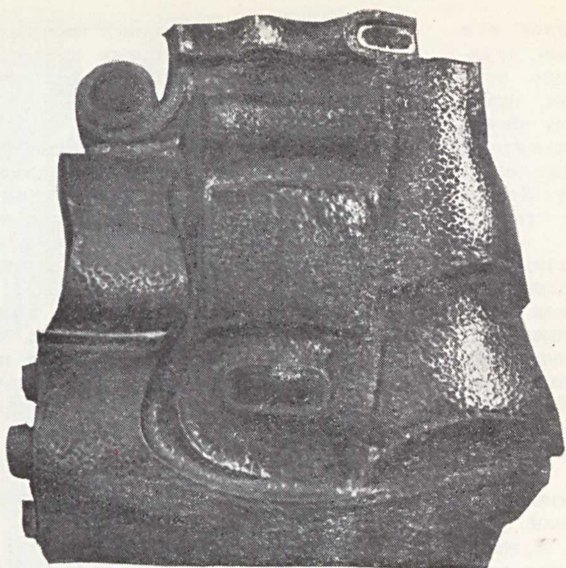
Каменная черепаха. Надгробный памятник XI—XIII веков в саду Хабаровского краеведческого музея

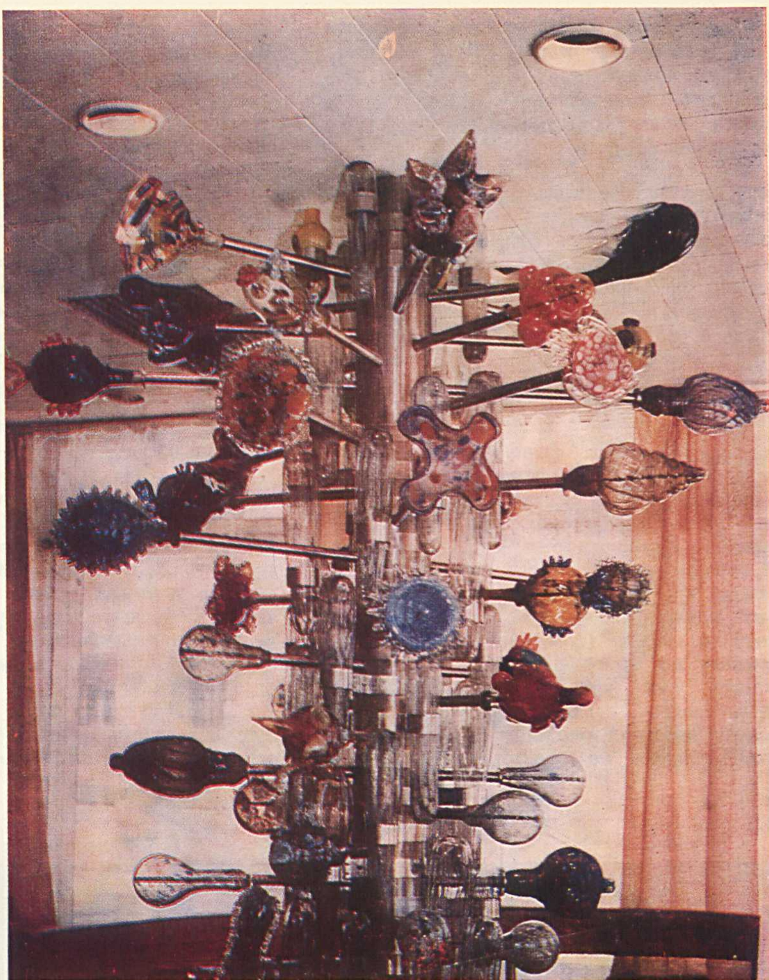
Ю. Зиновьев, П. Федотов
Корабль-светильник в гостинице «Владивосток». Медь, цветное стекло

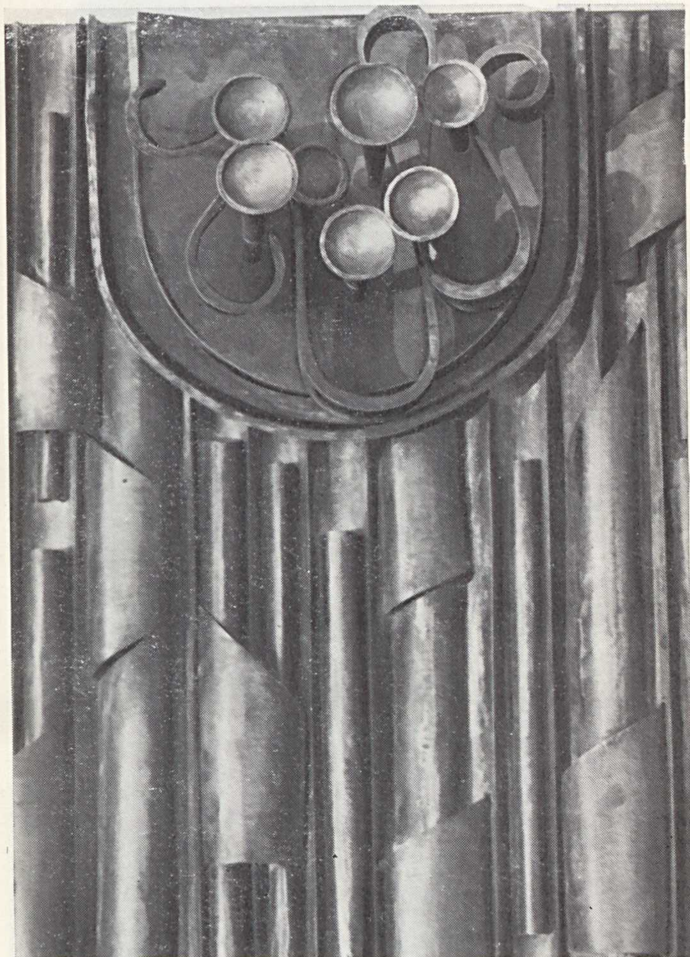
П. Федотов
Рельеф для фасада Дворца пионеров.
Эскиз. г. Владивосток

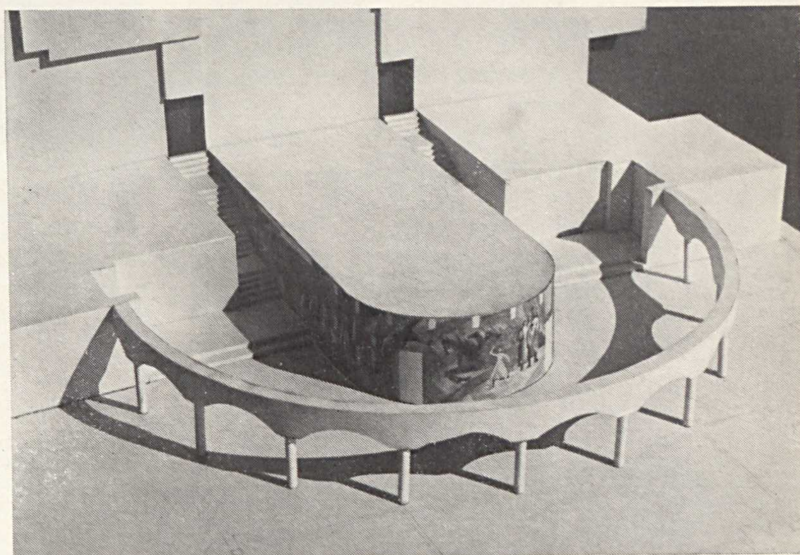
Г. Антонова, С. Рязанова, А. Степанова (художники стекла), *В. Воликов* (художник металла), *Г. Галочкина* (архитектор)
Декоративная композиция в зале ресторана «Дары моря».
Стекло, сталь. г. Владивосток

П. Федотов
Макет с росписью зала боевой славы Дворца пионеров.
г. Владивосток









как говорят, нелегко. Вместе с тем, выразительный рельеф города дает большие и еще, к сожалению, совершенно неиспользованные возможности для озеленения и малой архитектуры. В эффектно развернутых амфитеатрами по склонам новых кварталах особенно чувствуется неухоженность земли... Жалобы на непригодность здешней каменистой почвы едва ли справедливы. Именно на ней могли бы возникнуть превосходные альпинарии. Недостает лишь рук, умеющих работать с горными растениями.

На самую высокую сопку поднимают вагончики фуникулера. Отсюда — широкий вид на центральную, старую часть города, еще в начале века застроенную многоэтажными домами, на Золотой Рог, на идущую вдоль него главную улицу Ленина. И в свою очередь, эта смотровая площадка, господствующая над центром, видна издалека. На ее подпорной стенке уже начали монтировать огромный декоративный рельеф с мозаикой (художники В. Кацук и А. Онуфриенко). Пока еще трудно представить, как впишется в панораму Владивостока эта достаточно смелая попытка украсить цветом и пластикой не карниз отдельного дома, а так сказать, «карниз» целого города... Зато неудачным показался мне другой опыт обогащения городского фасада. Громадное, этажа в три высотой, утыканное лампочками железное знамя возвышается на одной из сопок, неподвижное, массивное, неуклюже опирающееся на множество тонких подпорок. Несоразмерное с архитектурным окружением, оно лишь сбивает масштаб городской застройки. Такая «художественная самодеятельность» в гулливерских масштабах город явно не украшает.

А между тем во Владивостоке немало серьезных монументалистов. Весной прошлого года они показали городу уже третью свою выставку — эскизы оформления общественных интерьеров и фасадов зданий. Наиболее крупная из предстоящих монументалистам коллективных творческих работ — строящийся сейчас Дворец пионеров. На его фасадах и в интерьерах появятся уже разрабатываемые сейчас рельефы, росписи, гобелены владивостокских художников — П. Федотова, В. Косенко, А. Кацука.

В работах этих и других монументалистов Дальнего Востока вполне ясно ощутимы основные общие тенденции сегодняшнего монументального искусства, стремящегося осознать и развить свои выразительные возможности, перестать лишь быть дорогостоящим и якобы «вечным» подобием плаката, одним из средств примелькавшейся и поверхностной «наглядной агитации». Оно ищет новый язык, более эмоциональный и личный, более многозначный и гибкий. Его не удовлетворяет расхожая система образов-знаков, поддающихся почти буквальному переводу на язык газетных статей. Выход из аллегорических безликостей нередко ищется сейчас в построениях отвлеченно-символического характера. Напряженно-пластичная, экспрессивная и притом почти (или вовсе) не изобразительная форма по-прежнему нагружается пафосом, однако, уже далеко не столь определенно расшифровываемым. «Обозначающее» сознательно отодвигается от «обозначаемого», чтобы путь от одного к другому был посложнее и требовал от зрителя включения в некую интеллектуальную игру с более или менее определенным, но не однозначно заданным результатом. Активизируются и декоративные качества монументального искусства. Напряженнее становятся сочетания цветов, сложнее и активнее фактура. С этим связан, мне кажется, особый интерес к гобелену, над которым сейчас много работают и во Владивостоке (А. Кацук, В. Косенко).

Для подобных художественных устремлений особенно благоприятна «космическая» тематика — мы видим странные миры в параболах и кругах (светила,

или может быть, планеты), в перетеканиях и сгущениях контрастных, резких цветов. От конкретных, сравнительно легко прочитываемых знаков, фантазия художника ведет в сторону отвлеченных геометрических и цветовых построений.

Все эти тенденции (характерные, разумеется, не для одного только Дальнего Востока) носят отчетливо выраженный романтический характер. Встречаясь с местной тематикой, они порождают красивые, несколько экзотические декоративные ансамбли. Таковы недавно выполненные П. Федотовым и Ю. Зиновьевым металлические рельефы для гостиницы «Владивосток» — морские атрибуты, стилизованные в виде старинных парусников светильники.

С дальневосточным фарфором я познакомился сперва в специализированном магазине одной из центральных улиц города. Здесь два фарфоровых завода — в самом Владивостоке и в соседнем Артеме, оба молодые: Владивостокский работает с 1971 года, Артемовский с 1963. Но их марки — с головой тигра (Владивосток) и оленя (Артем), крупно изображенные на специальных планшетах в магазине, уже успели зарекомендовать себя.

Впрочем, никаких особенных открытий я для себя здесь не сделал. Это, прежде всего, «деловой» фарфор, обеспечивающий практические потребности края, иногда грубоватый, а порой и более изящный, но почти всегда рассчитанный на массовые тиражи, на удовлетворение повседневного спроса. Работают здесь коллективы сравнительно молодых художников. Сложившихся собственных художественных традиций на этих недавно основанных заводах, естественно, еще нет. Проблемы технические, очень многое определяющие в работе художника непосредственно на промышленном предприятии, пока еще острее для них, чем собственно творческие. Поэтому об отдельных «находках» говорить пока рано. Легче оценить общие качества — обобщенную пластичную форму и свободную, часто яркую роспись, характерные вообще для сегодняшнего «массового» фарфора. А. Калюжный — молодой скульптор Владивостокского завода — говорит о своем стремлении к простым, даже угловатым, прямыми линиями очерченным формам. Они ему представляются современными. Может быть, это и есть путь к формированию характерного почерка завода.

*

Петропавловск-Камчатский вдвое старше Хабаровска или Владивостока. Его основание положила зимовка второй камчатской экспедиции Витуса Беринга, и в будущем году он отмечает свою двухсотсороковую годовщину. У него есть свои исторические воспоминания, отмеченные памятниками героической обороны в 1854 году. Стоят здесь и памятник Берингу, и памятник заходившему сюда Лаперузу. Но по своему облику Петропавловск совсем молодой, еще только формирующийся город.

На фотографиях в старых журналах (например, в связи со встречей челюскинцев в 1934 году) Петропавловск — это несколько рядов сплошь деревянных зданий в один-два этажа, поднимающихся ярусами от бухты вверх по склону сопки. Сегодня наиболее типичный дом в этом городе — пятиэтажный панельный. Первые девятиэтажные жилые дома сейчас только монтируются.

Приезжему нелегко сразу ориентироваться в Петропавловске. Он разбросан, растянут, растекается вдоль бухты и между сопок. В каждую узкую долинку уходит по улице. И центр города не выделен в этой бесконечной протяженности. Его долго ищешь, пока не поймешь, что вот это вот, довольно невзрачное разветвление нескольких улиц и образует центральную часть города. Те несколько административных, общественных и иных нетиповых зданий, что здесь уже построены, еще не сложились в ансамбли, не дают городу определенного запоминающегося лица.

Однако такое лицо у Петропавловска есть, только определяется оно не домами, а тем, что их окружает: природой Камчатки, величественной, яркой и суровой, ничуть не заслоненной в городе результатами человеческих трудов. Крутые рыжеватые бока сопок, кое-где поросшие довольно чахлыми березками, сжимают улицы, поднимаются прямо над домами. А в отдалении (но в прозрачном здешнем воздухе кажется, что совсем близко) вырастают над городом могучие конусы вулканов. Я был в Петропавловске осенью, в начале октября, когда там на горах уже лег снег. Вулканы стояли ослепительно белые на ясном небе и их строгие контуры чуть туманились у вершин — клубились метелью.

Печать молодости, незаконченного формирования лежит и на художественной жизни города. Самостоятельное отделение Союза художников появилось здесь недавно, еще года три тому назад петропавловские художники были «приписаны» к Хабаровскому отделению. Здесь работают несколько керамистов. А. Калмыкова и А. Лапин показывали мне интересные гобелены. Но все это — лишь начало. Активное участие камчатских художников в формировании городской среды, в зримом воплощении духа и стиля их своеобразного города пока еще дело будущего.

*

Подытоживая увиденное, можно сказать, что декоративное и монументальное искусство Дальнего Востока сегодня молодо и по возрасту основного ядра активно работающих здесь художников, и по традициям, закладываемым на наших глазах.

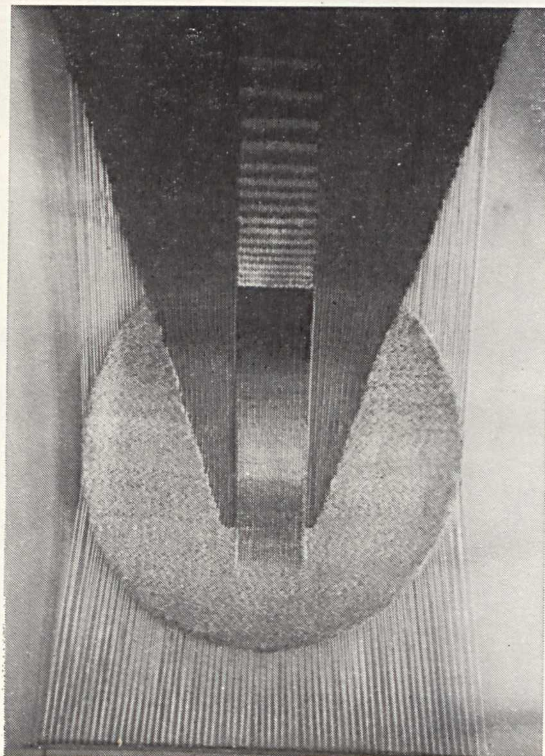
Ему еще предстоит внести в художественную географию страны свои, особенные и неповторимые, только ему принадлежащие краски. Но можно надеяться, что это произойдет уже совсем скоро.



Т. Линошенко, А. Калюжный
Чашка.
Владивостокский фарфоровый завод



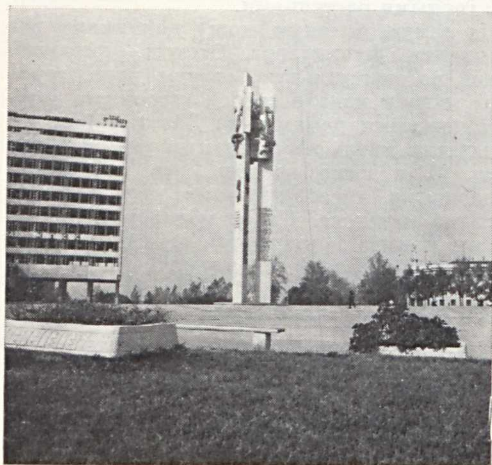
А. Калюжный
Набор для общепита.
Владивостокский фарфоровый завод



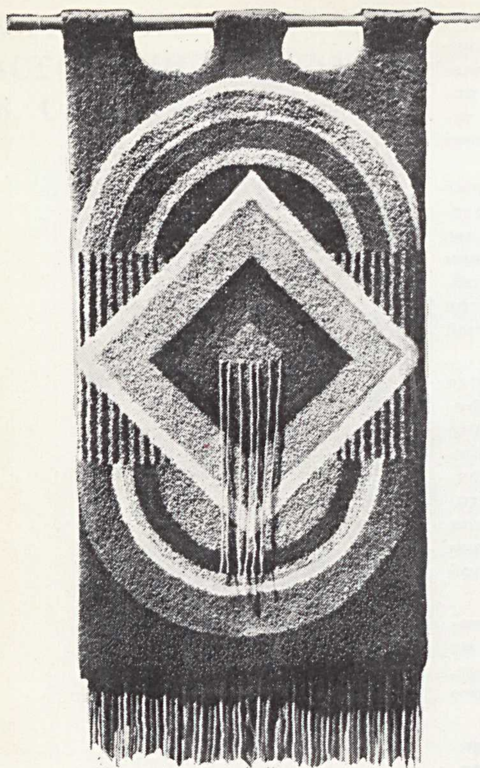
А. Калмыкова, А. Лапин
«Голос». Гобелен.
г. Петропавловск-на-Камчатке.

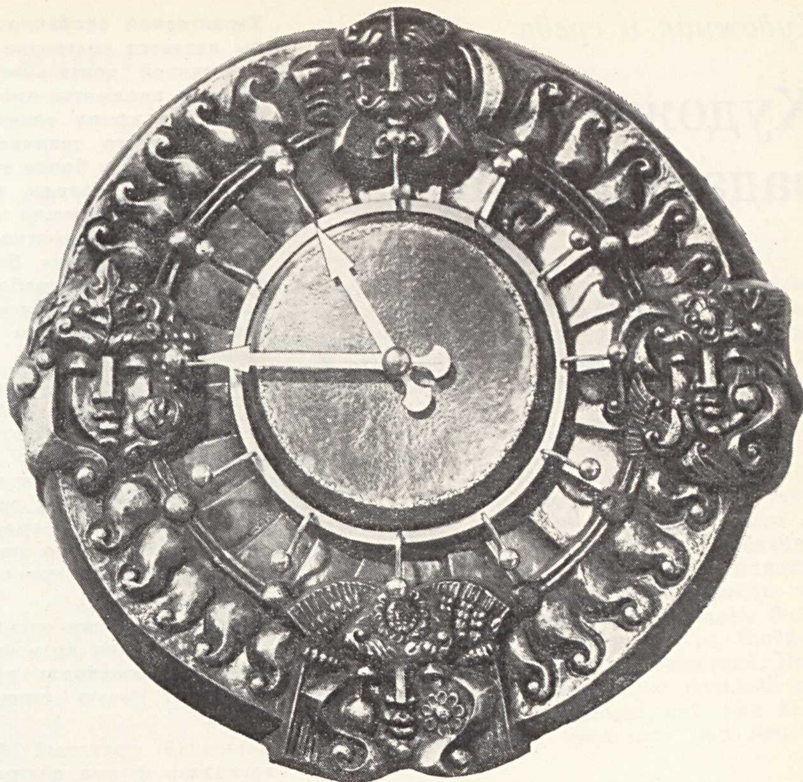


В. Косенко
Декоративное панно для бара интерклуба.
г. Находка



Монумент на площади Славы. Хабаровск







В. Косенко
Декоративный гобелен

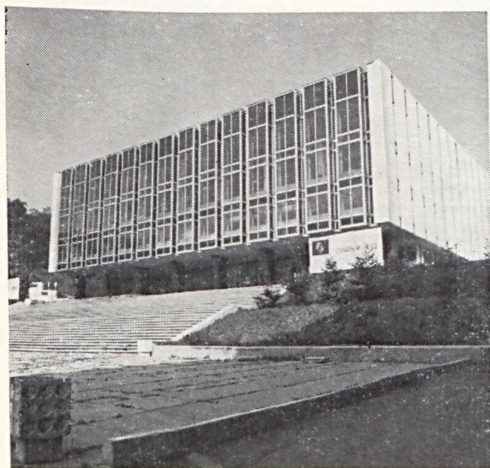
А. Мямлин
Часы в интерьере.
Кованая медь.
г. Владивосток

Ф. Галлиулин
Рельеф
на Доме
военной книги.
Металл. г. Хабаровск

Р. Бигунц,
М. Виноградова
Приморский
краевой драмтеатр
имени М. Горького.
г. Владивосток

Г. Мачульский,
Б. Левшин,
Л. Байер
Кинотеатр «Океан».
г. Владивосток

С. Гельфер,
Г. Напреенко
Цирк.
г. Владивосток







Художественное задание — круиз

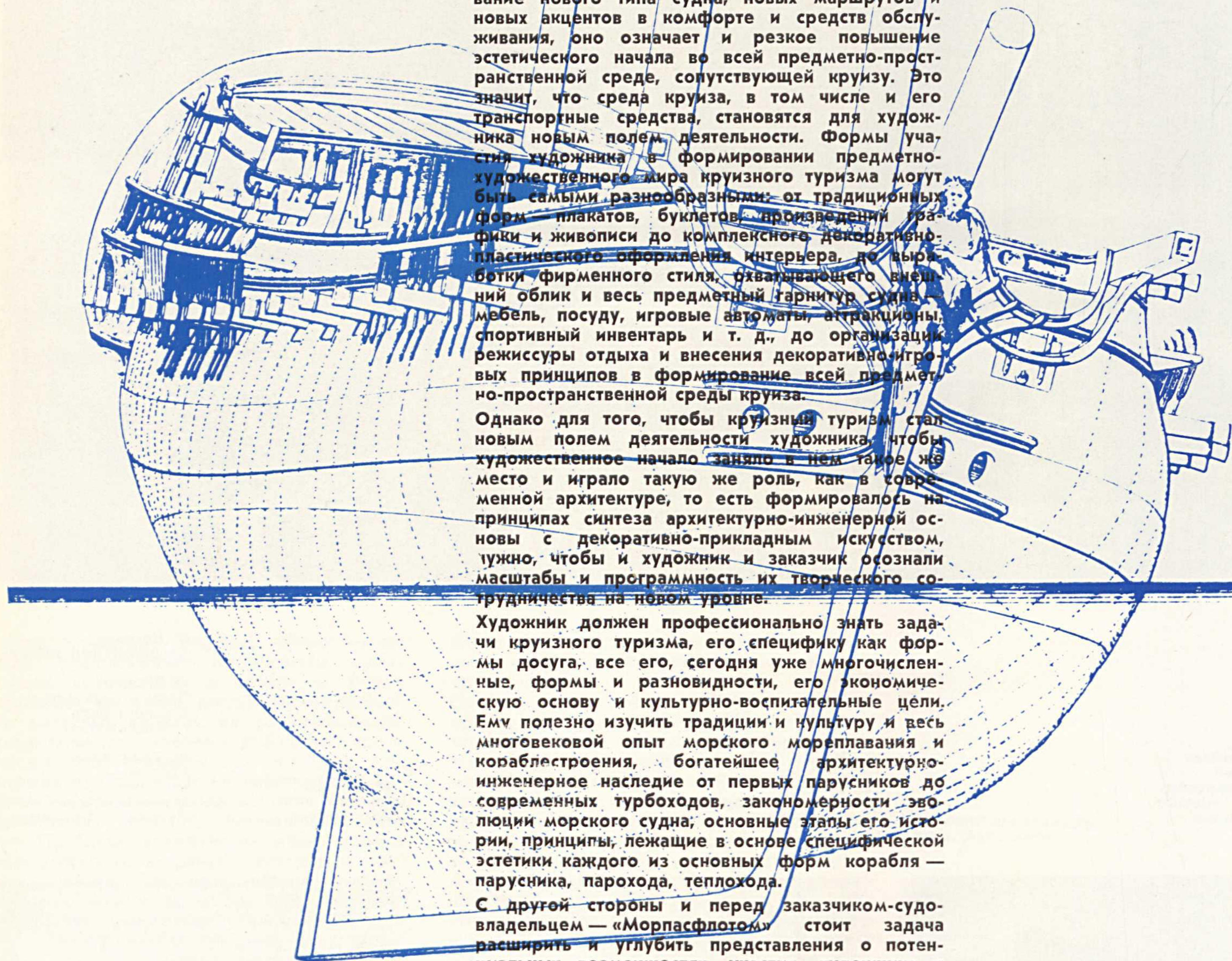
Характерной особенностью современной культуры является постоянное расширение поля художественной деятельности. Все новые и новые области предметно-пространственного мира попадают в сферу влияния различных видов художественного творчества, эстетический аспект занимает в них более важное место.

Пространство города, зона отдыха, выставочный ансамбль, экспозиция музея — в этот ряд разновидностей предметно-пространственной среды, которые художники более или менее освоили и для которых выработали специфическую образность и художественный язык, сегодня готов включиться еще один вид — морской круизный туризм.

Круизный туризм — это новая, синтетическая форма досуга. Это органичное соединение физического отдыха, культурно-познавательной программы и путешествия на морском судне. Каждая из его частей предъявляет свои специфические требования к организации среды. Поэтому транспортное средство круиза — морское пассажирское судно находится сейчас в стадии выработки новой концепции, отвечающей новой задаче.

Всеобщая переориентация пассажирского морского флота на круизный, превращение его из средства транспорта в разновидность туризма, открывает новую страницу развития морского флота.

Советский круизный флот — динамично развивающаяся форма внутреннего и международного туризма, он завоевывает все более широкое признание внутри страны и успешно конкурирует на международных линиях.



Изменение функции морского судна с пассажирской на круизную означает не только формирование нового типа судна, новых маршрутов и новых акцентов в комфорте и средств обслуживания, оно означает и резкое повышение эстетического начала во всей предметно-пространственной среде, сопутствующей круизу. Это значит, что среда круиза, в том числе и его транспортные средства, становятся для художника новым полем деятельности. Формы участия художника в формировании предметно-художественного мира круизного туризма могут быть самыми разнообразными: от традиционных форм — плакатов, буклетов, произведений графики и живописи до комплексного декоративно-пластического оформления интерьера, до выработки фирменного стиля, охватывающего внешний облик и весь предметный гарнитур судна — мебель, посуду, игровые автоматы, аттракционы, спортивный инвентарь и т. д., до организации режиссуры отдыха и внесения декоративно-игровых принципов в формирование всей предметно-пространственной среды круиза.

Однако для того, чтобы круизный туризм стал новым полем деятельности художника, чтобы художественное начало заняло в нем такое же место и играло такую же роль, как в современной архитектуре, то есть формировалось на принципах синтеза архитектурно-инженерной основы с декоративно-прикладным искусством, нужно, чтобы и художник и заказчик осознали масштабы и программность их творческого сотрудничества на новом уровне.

Художник должен профессионально знать задачи круизного туризма, его специфику как формы досуга, все его, сегодня уже многочисленные, формы и разновидности, его экономическую основу и культурно-воспитательные цели. Ему полезно изучить традиции и культуру и весь многовековой опыт морского мореплавания и кораблестроения, богатейшее архитектурно-инженерное наследие от первых парусников до современных турбоходов, закономерности эволюции морского судна, основные этапы его истории, принципы, лежащие в основе специфической эстетики каждого из основных форм корабля — парусника, парохода, теплохода.

С другой стороны и перед заказчиком-судовладельцем — «Морпасфлотом» стоит задача расширить и углубить представления о потенциальных возможностях участия художника в формировании среды круиза. Заказчик должен осознать, что деятельность современного художника — это то средство, с помощью которого можно прийти к качественно новой концепции контакта человека с морем.

Редакция подготовила блок материалов о современном круизном флоте с целью ознакомить художников и искусствоведов с этой областью проектно-художественной деятельности, с историческими этапами ее эволюции, с основами ее архитектурно-инженерных принципов, дать представление о той части предметно-пространственной среды, которая может стать важным объектом творчества художников декоративно-прикладного искусства.

ИНТЕРВЬЮ С ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ ВСЕСОЮЗНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «МОРПАСФЛОТ» В. С. Петуховым

Не могли бы Вы рассказать нашим читателям о развитии круизного судоходства?

В настоящее время на круизные перевозки приходится значительная часть эксплуатационного времени мирового пассажирского флота. В этой работе заняты самые разнообразные суда как у нас, так и за рубежом — суда самых современных построек или модернизированные, с достаточно высокой степенью комфорта и уровня обслуживания. В круизном судоходстве стали участвовать и морские пассажирские паромы; на одном из таких паромов вы путешествовали. Их у нас пять, это «суда-близнецы». Но они не совсем близнецы, и об этом мы поговорим несколько позже. Интересно отметить, что авиация, в результате развития которой наметилось свертывание и отмирание ряда пассажирских линий, для круизного судоходства стала не конкурентом, а компаньоном, доставляя туристов в самые далекие районы морского круизного маршрута. Именно так организовывались маршруты для советских туристов на борту теплохода «Литва» с заходом в порты Западной Африки: в Дакар и из Дакара туристы доставлялись самолетами Аэрофлота. Подобными специальными авиарейсами доставляются туристы из Европы в районы Канарских островов и Карибского бассейна. Кстати, в Карибском бассейне — одном из самых дорогих туристических регионов мира — рядом с «Кунардами» и «Викингами» успешно работают наши «Максим Горький» и «Одесса».



Авто-пассажирское судно «Азербайджан»

Чем объяснить такое развитие круиза?

Переход пассажирского флота к круизным функциям обусловлен разными факторами.

Во-первых, обращением деловых пассажиров к услугам авиации, предложившей при конкурентоспособных тарифах внеконкурентную скорость.

Во-вторых, стремительной урбанизацией, вызвавшей как реакцию стремление к природе.

В-третьих, развитием индустрии туризма как международного, так и внутри отдельных стран.

Следует отметить, что ряд зарубежных туристических фирм: «Италтурист», «Транстур», «Неккерман», «Туропа» — организуют туристские поездки, фрахтуя для этого советские суда «Иван Франко», «Шота Руставели», «Белоруссию», «Карелию» и многие другие. Дело в том, что целый ряд комфортабельных зарубежных лайнеров был выведен из эксплуатации, так как эти лайнеры оказались не функциональными в свете новых социальных требований. Яркой иллюстрацией может быть судьба пассажирского гиганта «Франс». Его характеристики были функциональны в период трансатлантического линейного сообщения. После перехода деловых пассажиров в сферу услуг авиации, судно пыталось приспособиться к круизной форме, но оно оказалось неподходящим и нерентабельным для этой качественно новой формы работы. Система классности его пассажирских помещений — при слишком больших различиях между классами — не соответствует концепции круизного путешествия. Психология морского отдыха требует большей доступности пассажирских помещений для всех туристов. Допускается некоторое различие в комфортабельности кают, но и в этом случае различия не подчеркиваются разделением на классы, а преподносятся в более приемлемой форме: каюты «турист», «стандарт» и «комфорт». Любое из указанных названий не ослабляет престижности путешествий. Классность пассажирских комплексов не функциональна для круизной работы, а поэтому экономически не эффективна.

Каким Вы представляете круизное судоходство в будущем?

Если говорить о судах, то вряд ли проблема гигантомании будет кого-то волновать.

К примеру, пассажировместимость 2 тыс. человек создает серьезные трудности выполнения круизной программы. Для круизных пассажиров каждый вечер организуются развлечения: карнавал, концерты и другие.

Как правило, на этих развлекательных вечерах присутствует большинство туристов. Следовательно, судно должно иметь салон на 1800 мест. Одновременные скопления всех туристов имеют место и в других случаях: оформление формальностей для выхода на берег, питание в период стояночного времени, посадка в экскурсионные автобусы.

Практика показала, что указанные проблемы успешно решаются при количестве туристов 500—700 человек, но не 2 тысячи. Кроме того, люди достаточно сильно устают от городской

суеты, шума и отрицательно воспринимают атмосферу «плавучего города», каким является судно с пассажировместимостью 2 тысячи. Высокая скорость лайнера, большая мощность, расход топлива обуславливают нерентабельность судна в круизных рейсах. Круизное судно, в отличие от линейного, является не средством перемещения из пункта «А» в пункт «Б» с максимальной скоростью, а местом проведения отпуска и приятного отдыха. Время и маршрут объявлены заранее. Специфика круизных районов позволяет успешно выполнять различные маршруты судам со скоростью 16—17 узлов. Судам, имеющим большую скорость, приходится чаще всего искусственно ее снижать во избежание слишком ранних «ночных» приходов в намеченный порт. Интересно отметить, что другой гигантский лайнер «Куин Элизабет-2» оказался более приспособленным к круизной форме работы, чем «Франс». «Куин Элизабет-2» строился в более поздний период и частично при постройке, а затем при переоборудовании были учтены новые тенденции.

Значит ли все это, что мы работаем в ситуации постоянной конкуренции?

Конечно. Но не случайно одна из английских газет писала, что на фоне английского заката реют красные флаги. Уже сегодня советский пассажирский флот занимает одно из ведущих мест в мире по пассажировместимости и входит в первую пятерку ведущих стран в области морского туризма.

Очень важно и увеличение качественного потенциала нашего флота. Туристы круизного лайнера обычно в первую очередь обращают внимание на эстетическое совершенство, внешнюю привлекательность судна. По первой, чисто визуальной оценке может в дальнейшем строиться все путешествие.

В 1927 году один технический журнал, говоря о комфортабельности судна, взял слово «комфортабельность» в кавычки — как специфический термин и пояснил, что под степенью комфортабельности понимается число квадратных метров на одного пассажира. А сегодня это слово стало основным критерием в оценке качества пассажирских судов.

Как Вы относитесь к современным тенденциям оформления интерьеров пассажирского судна?

Прежде всего, я хотел бы отметить, что в связи с новыми функциями флота изменилось не только оформление. Изменилось все — и формы пассажирских помещений, и номенклатура, и размеры общественных, предназначенных для отдыха и развлечений. Что касается, например, каюты, то она из места постоянного пребывания делового пассажира превратилась в место, рассчитанное на пассажира-туриста, который основную часть времени проводит у бассейна, в салоне, на экскурсии, и по сравнению с деловым пассажиром гораздо реже бывает в каюте. Если сравнить каюты трансатлантических лайнеров с каютами современных круизных судов, то первые напоминают апартаменты для длительного расположения в традиционном «домашнем» стиле; каюты круизных судов более компактны — это воплощение идей минимизации среды, это максимум комфорта на минимуме площади. Их интерьеры лаконичны, отличаются изысканностью, оригинальностью и композиционным единством.

Вообще говоря, архитектурно-техническое решение противоречия «металл — вода» и приведение его к гармоничной системе «судно — море» предопределяет все на судне, скажем, согласованность его архитектурно-конструктивного силуэта как с морской гладью, так и со штормовым океаном. Стремительность обводов, например, отвечает не только техническим задачам, но и современным вкусам. Интерьеры общественных и жилых помещений также учитывают специфику морской среды. В интерьерах наших пассажирских судов рядом с изделиями дизайна органично сосуществуют и художественно-декоративные работы талантливых мастеров многих наших республик — Азербайджана, Украины, Узбекистана и других.

На «Латвии» — это и прекрасный гобелен Георга Барканса, и витраж Норы Цейснице, и резная композиция из дерева Бекманиса. На «Шота Руставели» — это работы чеканщиков Кобы Гурули и Ираклия Очиаури, а также декоративное панно Леонардо Шенгелия. Трудно сегодня назвать имена всех художников, работающих для пассажирского флота, для этого нужен особый и обстоятельный разговор. Я думаю, что какие-либо искусственные украшательства, с целью загримировать или облагородить судно, тут к особому успеху не привели бы. В данном случае требуется неразрывная органичная связь формы и существа.

Авто-пассажирское судно «Карелия»



От ковчега до паровика

Александр Маринский

Корабль наряду с Жилищем, Храмом, Цитаделью принадлежит к числу основополагающих и древнейших форм предметно-пространственного рукотворного мира. Наряду с колесом, луком, плугом, доместиками судно относится к числу величайших изобретений человеческого гения.

После архитектуры едва ли в каком еще элементе материальной культуры с такой полнотой каждая историческая эпоха, социально-экономическая формация, государственно-культурное образование — будь то Египет, античность, Халифат, Китай, Полинезия, все три культурно-исторических периода Европы, выразили свою уникальность. Многовесельные суда древнего Средиземноморья наглядно отражают рабовладельческую общественно-экономическую формацию, господствовавшую в то время. В облике военных фрегатов рубежа XVIII—XIX веков столь же наглядно олицетворен предимпериалистический экспансионизм европейских держав, их стремление к господству на море. В судне выразился громаднейший архитектурно-инженерный опыт изобретателей многих стран и сотен поколений. На протяжении тысячелетий корабельное дело являлось критерием технического развития и военного могущества, важнейшим средством торгово-культурного обмена.

Если окинуть беглым взором всю историческую эволюцию судна, не трудно заметить, что оно всегда было зримым выразителем культурно-художественного языка, символики и эмблематики своего времени и своей страны. Уже с древнейших времен художественно-эстетический аспект играет важную, а зачастую и доминирующую роль в конструкции и силуэте судна.

От первого праисторического плавучего средства, время, место возникновения и





Военное судно типа фрегат. Гравюра XVII века

Норманские корабли. Изображение на ковре из Байё. XI век

Парусные суда северной Европы типа неф или когг. Изображение на миниатюре из хроники Фруассара сер. XIV века



ны, ширины и высоты (300 локтей, 50 и 30) поражает совпадением с идеальным коэффициентом полноты судна — 0,6, который и у современных судов варьируется вокруг этой цифры. Еще более поразительно указание на «бортовую дверь» — новшество автомобильно-паромных судов самой современной конструкции. Что касается материала (загадочное дерево гофер) и технологии изготовления корпуса (смоления обшивки внутри и снаружи), то оно вполне на уровне своего времени.

В Лувре хранятся рельефы с дворца аккадского царя Саргона II с точным изображением кораблей сирийского побережья — первых, о которых сохранились достоверные сведения. Задолго до финикийцев корабелы с территории современной Сирии совершили переворот в судостроении: отказавшись от выдолбленного корпуса, они стали делать его с килем и шпангоутами. Из ствола огромного ливанского кедра корабельные мастера тесали киль с высоко поднятыми штевнями (носовой и кормовой оконечности судна), врезали шпангоуты (или поперечные «ребра жесткости»), обшивали корпус досками. Когда смотришь на такой, как выражаются корабелы, «набор корпуса», невольно приходит мысль, что идея такой реберно-позвоночной конструкции позаимствована у самой природы, что такая конструкция просто скопирована с рыбьего скелета, для чего его нужно было только повернуть позвоночником вниз и ребрами кверху. Так строили деревянные суда на протяжении двух тысяч лет. Так строят и сегодня, только ливанский кедр давно заменен сталью.

Почти за две тысячи лет до Васко да Гамы финикийцы на таких судах обошли кругом всю Африку, открыли Гибралтарский пролив и Красное море, Канарские острова и остров Мадейра, выходили в Атлантический океан. Затем финикийские галеры сменились греческими, римскими, увеличились размеры судов, появились абордажные мостики и вооружение, на палубах размещались машины, метавшие камни и стрелы. Мускульной силе гребцов пришли на помощь паруса.

Несомненно заимствованная у критян и финикийцев кораблестроительная техника в Греции и Риме поднялась на новую ступень развития. С легкостью и элегантностью триер смогли соперничать разве что чайные клипера и то, только через 18 веков. Что представляла собой знаменитая триера? На стене одной из

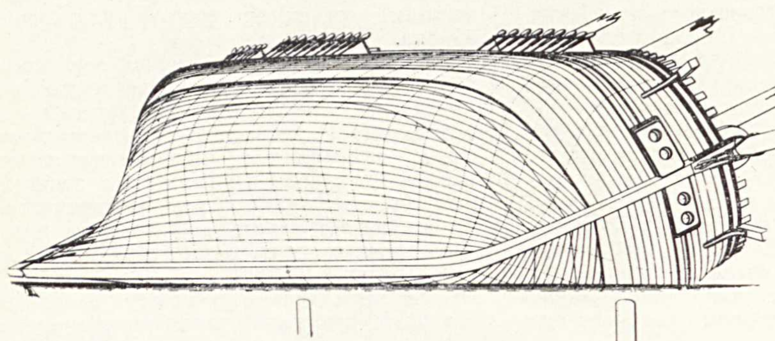
Византийские парусные суда XIV века. Изображение на картине Амброджо Лоринцетти «Чудо святого Николая Барийского»

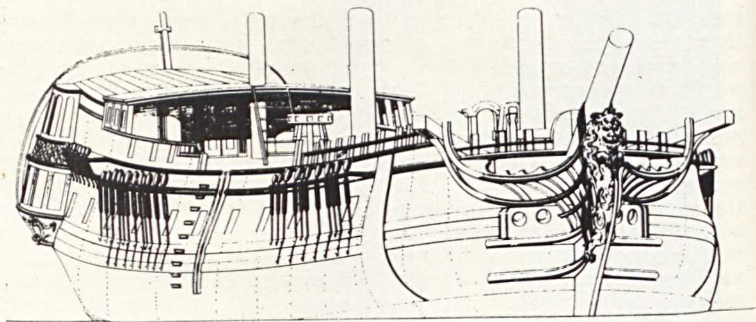
На 11 стр.

Парусное судно типа карака — типичное для Средиземноморья XVI века. Изображение на картине Эрколе де Роберти «Корабль аргонавтов»

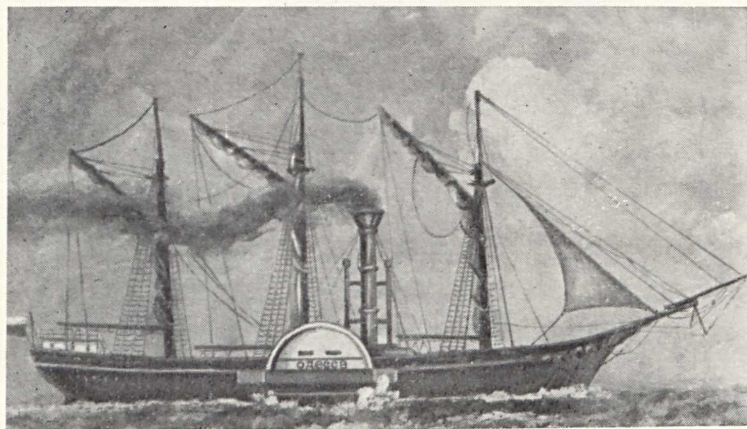
Карака. Изображение на картине Виттора Карпаччо «Жизнь святой Урсулы»

устройство которого мы не знаем, от судов из снопов папируса или бочкообразных посудин из акации и сикоморы с берегов Нила и Междуречья, до сотен разновидностей, специализированных по самым разнообразным функциям современного морского и речного флота,— таков путь исторической эволюции судна. Первое известное нам достаточно точное технологическое описание судна, в буквальном смысле допотопное, дает нам Библия. Продиктованное свыше Ною «проектное задание» на постройку двухпалубного судна — ковчега — с очень точным соотношением главных измерений — дли-

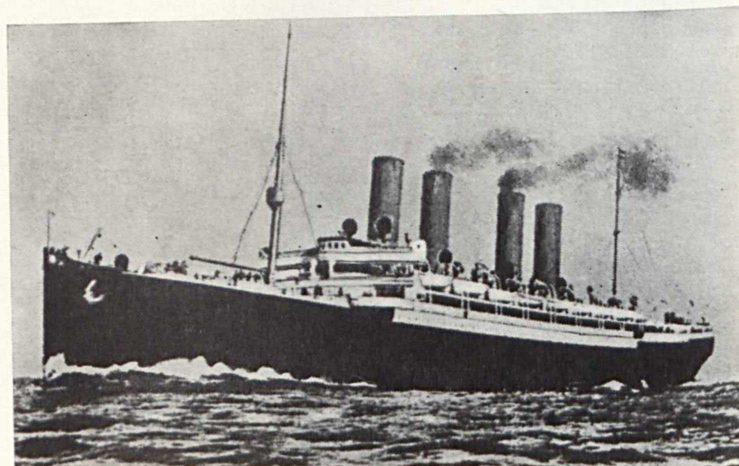




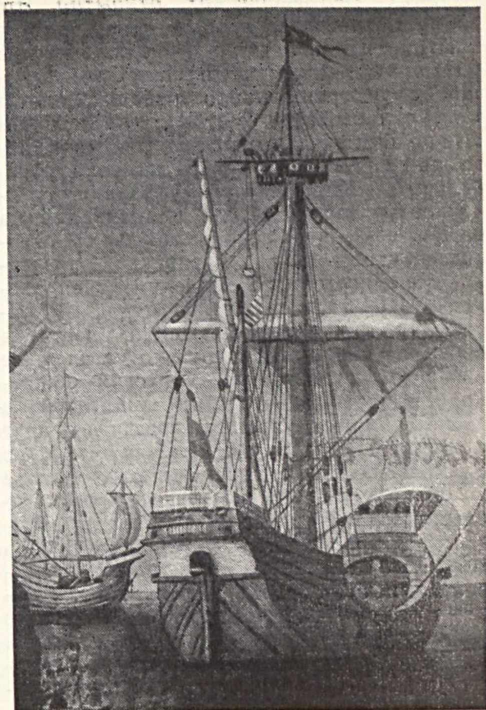
Трансатлантический лайнер «Кайзер Вильгельм Великий». 1897



Пароход-пакетбот «Одесса». Это судно открыло регулярное пассажирское сообщение по Черному морю в 1828 году







привела кораблестроителей при консуле Аппие Клавдии к уникальному изобретению. В один прекрасный день по Мессинскому заливу поползли сотни плотов, приводимых в движение лопастным колесом. Три быка, двигаясь по кругу в середине каждого плота, заставляли вращаться ворот с водяным колесом. Это был прообраз лопастного движителя.

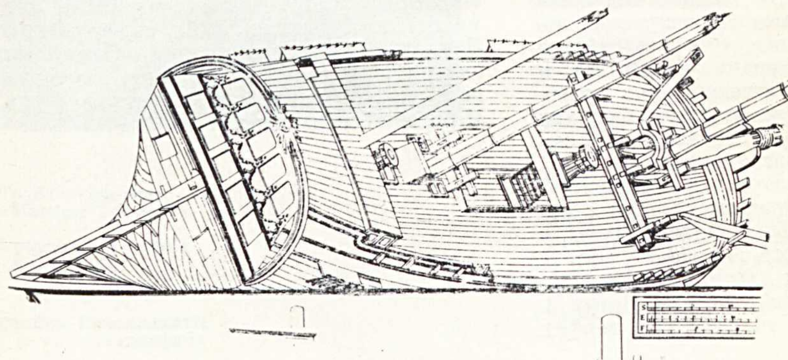
Глядя сегодня на элегантный силуэт новейших норвежских круизных судов серии «Викинг», нельзя не вспомнить их предков, драккары норманнов, которые задолго до Колумба побывали на Американском континенте. Вклад викингов в теорию корабельного дела огромен, им мы обязаны такими терминами, как мачта, киль, бот, штевень, штильборт, бакборт. Викинги первыми стали укладывать обшивку корпуса внахлест, подобно черепичной крыше. Так была решена проблема просачивания воды. Достижения, которых они добились в судостроении, говорят не только о невиданном искусстве этих мастеров, но и о наличии у них весьма совершенных инструментов. К сожалению, никаких подробностей об этом мы не знаем, даже местонахождение из верфей, несмотря на усердные поиски, остается до сих пор неизвестным. Суда по своей конфигурации напоминали змей с поднятыми головами. Высокая упругость, достигаемая благодаря длинным, гибким доскам, позволяла драккарам при движении вперед, подобно змеям, легко скользить по высоким волнам. Если судить по такому шедевру строительного искусства, как гокстерское судно, извлеченное в 1890 году из донной тины Сандьефиорда и установленное ныне во дворе университета в Осло, то суда тех времен были довольно крупными, длиной 25 и шириной 5 метров, с высокими бортами из дубовых досок, по 17 с каждого борта, имели большой прямоугольный парус, площадью около 70 кв. м.

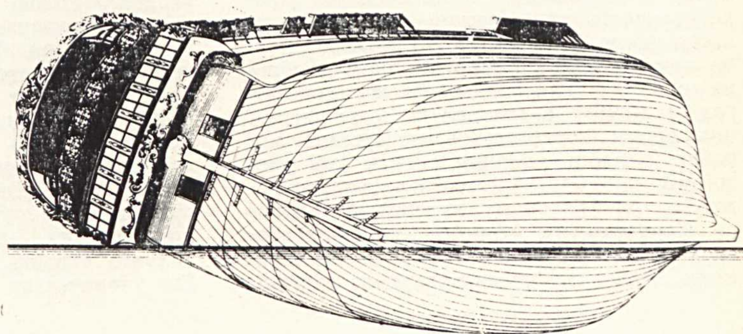
Представим, какое великолепное было зрелище, когда эти суда взлетали на белопенные волны! Над извивающимися змеиными головами форштевней трепетали алые купола могучих парусов. На бортах, словно гигантские шляпки гвоздей, сверкали подвешенные вплотную друг к другу боевые щиты. Устрашающий эффект усугублялся не только драконоподобными очертаниями, но и кричащей раскраской. Откуда нам все это известно? За эти сведения мы должны быть благодарны жене короля Вильгельма Завоевателя королеве Матильде и нескольким благочестивым нормандским дамам. На белом льняном полотне длиной 70 метров и шириной 0,5 цветной вышивкой они воспроизвели во всех деталях одну из самых выдающихся морских операций средневековой Европы — морской десант Вильгельма в Англию.

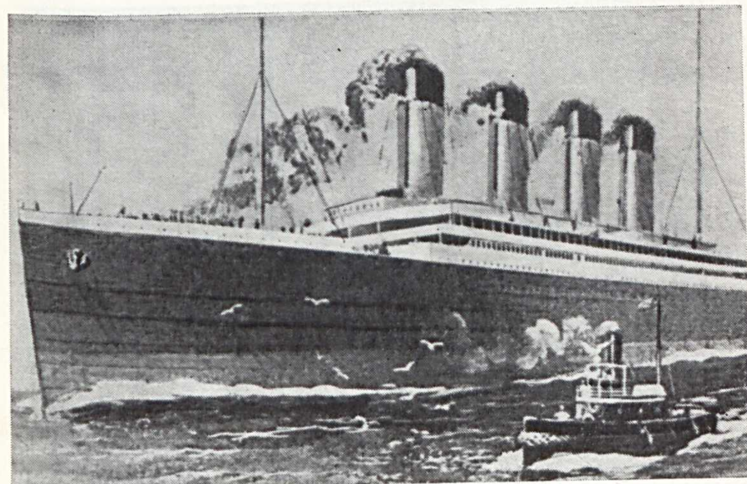
Ныне этот гобелен-документ принадлежит к наиболее популярным экспонатам собора в Байе. Шерстяные нитки, окрашенные в восемь различных цветов в течение столетий выцвели, однако цвета все еще можно различить. Оказывается, каждая доска обшивки нормандских кораблей была раскрашена другим цветом. Однако это может быть и плод художественной фантазии. На найденных деталях обшивки нормандских судов не удалось определить никаких следов краски. Но достоверно известно, что резкими цветовыми контрастами отличалась окраска парусов и щитов.

Новая эпоха, новые вкусы, новые нравы — это заря Возрождения, это эпоха

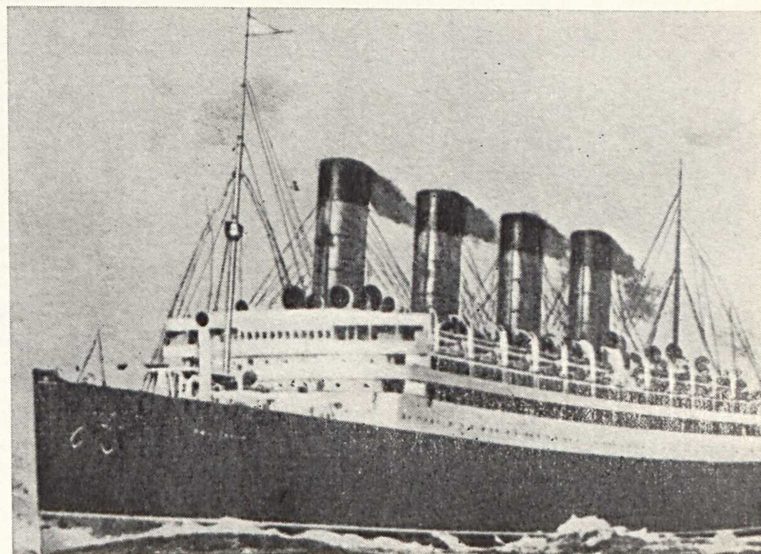
комнат богатой античной виллы на острове Делос сохранилось выцарапанное ножом изображение триеры. Одно из самых достоверных. Выполнено оно могло быть только специалистами: все подробности воспроизведены с профессиональной точностью. По всей длине триеры тянется навес, защищавший гребцов, на корме небольшая каюта. На мачте прямоугольный парус, ширина которого трижды превосходит длину, у судна сильно выдается вперед главный таран, над ним расположены два других — тараны служили средством разрушения вражеских судов. Трудно представить, как в этом сжатом до предела пространстве можно было работать, сражаться, спать, разместить запасную команду гребцов и запас продовольствия. Небольшая высота бортов и узость корпуса не способствовали устойчивости и плавучести судна, так что в случае кораблекрушения прикованные к банкам рабы неминуемо тонули. Несмотря на это, триера являла собой шаг вперед в морском кораблестроении. Стремление Рима к владычеству на море







Трансатлантический лайнер «Титаник». 1912



Лайнер «Аквитания». 1914

Великих географических открытий. Это время потребовало своего судна. Для открытий и завоеваний, бродяжничества по морям и океанам нужен был парусник с неограниченным районом плавания, сильный и быстрый, на котором можно было бы достигнуть любого пункта на море. Такое судно построил корабельный мастер — француз Юлиан, работавший около 1470 года в Голландии на верфи в Зёйдер-Зее. Это было трехмачтовое судно — первая каравелла. Каравелла стала достойным символом своей эпохи. В 1492 году три таких судна — «Санта Мария», «Нинья», «Пинта» достигли берегов Америки. Юлиан отказался от изобретения викингов — бортовой обшивки внахлест. Он утолстил шпангоуты, а доски обшивки укрепил, врезая их друг в друга. Результат: вполовину меньше досок на обшивку, легкий и вместе с тем водонепроницаемый корпус и быстроходность. Начался период корабельной архитектуры, корабельным мастерам теперь приходилось органично увязывать разрозненные башенные надстройки с корпусом корабля. До появления больших надстроек пластика и декор сводились к вариациям конструктивных особенностей набора корпуса. Идеальная сопряженность линий конструкций, выполненных из дерева, сама по себе становится выразительным декоративным элементом и создает пластический образ судна. Сильный акцент представляет собой декоративная пластика форштевня и паруса. Это уже разные по форме полотнища: треугольные, четырехугольные, большие и маленькие, белые и разноцветные. Все новшества корабельного конструирования северных морей по торговым путям, связывавшим северные города с торговыми центрами Средиземного моря, постепенно распространились и на Юг. К рубежу XV—XVI веков взаимное влияние северного и южного кораблестроения становится все более ощутимым; южная каррака и северный когг становятся близнецами. Каррака XV века была вершиной кораблестроения в средиземноморском бассейне, несмотря на то, что конструктивные элементы ее корпуса были в конфликте с гидромеханикой — она походила на скелет, вывернутый наружу. Главные балки и шпангоуты крепились на поверхности обшивки — технологическая простота была доведена до совершенства.

Внешний вид кораблей XV—XVI веков хорошо известен нам по живописи Возрождения. Множество художников, среди них и выдающихся, на живописных полотнах, гравюрах, фресках, панно, гобеленах запечатлели поразительную проработанность конструкции и выразительность форм деревянных парусников. После педантичной добросовестности изображений судов на средневековых миниатюрах и эмалях в живописи Возрождения появляется эстетическое понимание корабля, корабль впервые оценен как достойный предмет художественного изображения. Итальянскому художнику Витторе Карпаччо мы обязаны самым достоверным изображением кораблей его времени. Линии и формы карраки на картине «Жизнь святой Урсулы» с белыми парусами, ярким тентом и бархатисто-коричневой патиной дуба легки и закончены, отражают прекрасное сочетание корпуса и надстроек корабля. С поразительным пониманием природы предмета выполнены корабли в произведениях Брейгеля, будь то каравелла на рисунке под названием «Рипа Грандия в Риме» или изящно наклоненная каррака на известной картине «Падение Икара».

XVII век открывает эру больших кораблей, это десятки разновидностей военных и торговых судов, хорошо известных из приключенческой литературы. Корабельная архитектура — это уже несколько жилых ярусов надстроек, делаются попытки органично увязать барочные элементы архитектурного декора с корабельными формами, это время первого конфликта дизайна и декора.

Творения многих великих и безызвестных корабельных мастеров скрыла в своих глубинах морская стихия, многие имена навсегда забыты. Имена же англичан Мэтью Бейкера и Антони Дика, французов Жака Ноэль Сане и Дюпюи де Лома, и особенно выдающегося мастера Петта навсегда занесены в золотую книгу истории корабельного дела. Его красавец фрегат «Ройял Принц» 1610 года поражал современников, стал героем многих картин выдающихся художников своего времени.

Корабли становятся исключительно престижными сооружениями, символом могущества и богатства, они пышно декорированы.

В конструкциях кораблей этого периода в разных странах имелись определенные расхождения. Англичане и голландцы, в отличие от французов и испанцев, отказались от открытых галерей, отдав предпочтение закрытым вариантам надстройки. В Англии над декором и архитектурой кораблей работали известные скульпторы, среди них Джеральд Кристмос с сыновьями — Джоном и Матиасом, им принадлежат заслуги в оформлении одного из шедевров парусного флота — «Соверен оф де Сиз» (1640).

Французы уделяют архитектуре кораблей, декору особое и пристальное внимание. Пышная золотая эпоха «короля солнца» Людовика XIV отразилась и на облике флота. На судне впервые появляются дорогие интерьеры с расписными плафонами, шелковыми гобеленами, золоченой резьбой, богатой мебелью. На верфи привлекались виднейшие французские художники. Только по проектам Шарля Лебрена с 1619 по 1695 год была оформлена целая плеяда французских кораблей: «Солей Руаль», «Фюрье», «Аполлон», «Фортюн», «Бриан» и «Эталь» и многие другие. Французы ввели в кораблестроение настоящую научную базу, их практический и теоретический опыт нередко копировался англичанами.

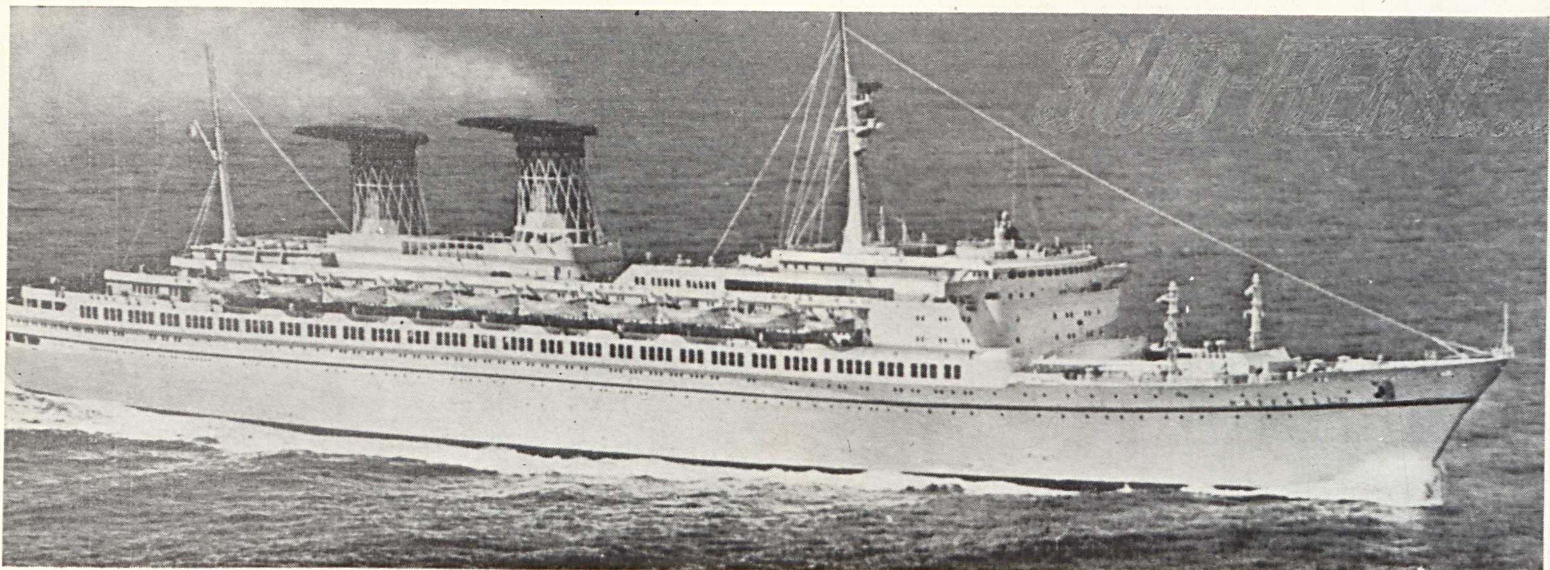
Россия активно включилась в развитие мирового морского кораблестроения с начала XVIII века. Выдающаяся роль в организации русского морского флота принадлежит «царю-плотнику», а правильнее сказать царю-корабелу Петру I. Его ученичество на голландских верфях становится историческим моментом зарождения русского кораблестроения. 2 июня 1694 года в Архангельске на Соломбайской верфи был спущен на воду двухмачтовый парусник «Св. Павел», блоки для такелажа на котором собственноручно вытачил Петр I. Это было первое судно, которое водрузило на своей мачте флаг торгового флота России. История русского парусного кораблестроения — большая отдельная тема, освещение даже нескольких, наиболее важных ее моментов требует отдельной статьи.

Характерными чертами для корабельной архитектуры XVIII века становятся меньшая седловатость, более строгие линии, подковообразная кормовая галерея с четким ритмом окон и резьбой вокруг иллюминаторов.

Развитие торговли и торгового мореплавания, а особенно «чайный бум» требовали нового судна, с основным критерием — скорость. Корабелы выполнили это условие, и через Атлантику с невероятной для парусных судов скоростью — 30 узлов (около 60 км в час) понеслись «чайные клипера» с тюками чая в трюмах от берегов Индии, Цейлона и Китая. В начале XIX века великое творение человеческих рук — парусник «сдувается с горизонта». Машинерия со свистом и грохотом вписается в деревянное тело парусника, и рядом с мачтами поднимаются «железные мачты» — трубы.

Клипера еще бороздили моря, а уж из гавани одного из американских портов, извергая клубы черного дыма, тронулось в путь к берегам Европы гудящее и посвистывающее сооружение. Это был первый отважившийся выйти в открытый океан и еще очень примитивный пароход «Саванна», созданный на основе трехмачтового парусника водоизмещением 320 тонн. Этот «паровой гроб» отбыл в Ливерпуль 19 мая 1819 года — без пассажиров. Два салона и 32 каюты были совершенно пусты. Никто не захотел доверить свою жизнь прогрессу. Через 29 дней он достиг места назначения, отчасти с помощью ветра, отчасти с помощью пара. У берегов Ирландии за ним целые сутки следовал английский военный парусник, полагая, что на судне пожар, и желая оказать ему помощь. Однако он никак не мог догнать «загоревшееся трехмачтовое судно».

Весть об этом плавании через океан облетела весь мир и произвела неслыханную сенсацию. Однако капитаны парусных судов только посмеивались. «Пароход?— детская забава!— Он никогда не сможет состязаться с клиперами». Знаменитейший английский судостроитель Ларднер во всеуслышание заявил, что океанское паровое судоходство такая же несбыточная мечта, как полет на Луну! И он ошибся **дважды.**



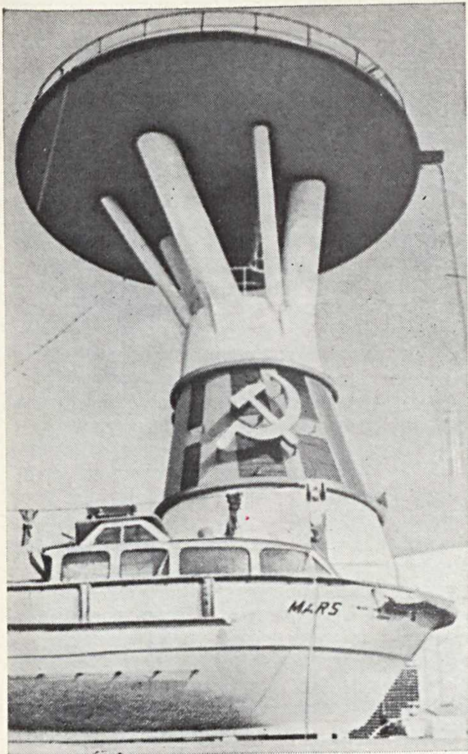
Итальянский лайнер «Рафаэль»

Пассажирский лайнер — бином машины и жилья

Андрей Эндер

Современное морское пассажирское судно имеет в своей структуре двуединую природу — это бином машины и жилья.
Пассажирское судно — самодвижущийся дом, может быть целый город и, потому, это объект архитектуры. Архитектуры очень специфичной, так как обычная земная постройка как статическая система недвижима и рассматривается по отношению к определенной, фиксированной линии земного горизонта. Здесь земли нет.
Пассажирское судно — это машина, система связей человек-машина. На судне есть свой «завод» — машинное отделение, функциональные помещения, различные коммуникации, замкнутые или раскрытые во внешнее пространство морского ландшафта.
Способы распределения внутренних пространств судна и их соединений вообще очень различны и в интерьере пассажирского судна возможно значительное многообразие их объемно-пространственного решения. Весь «внутренний город» судна заключен в оболочку корпуса, обводы которого определяются расчетным путем. Корпус является той конструктивной емкостью, которая регулирует и ограничивает развитие структур внутренних пространств и отвечающих им зон палубной надстройки. Надстройка, как и корпус, подвержена аэродинамическому фактору и ее форма строится с учетом последнего. В итоге возникает сложная обусловленность очертаний судна.
Бифункциональная природа судна отражена и в конфигурации силуэтных линий. Основными характеристиками силуэтной композиции морского пассажирского лайнера можно считать следующее: решение силуэта сравнительно крупными целыми формами, без композиционной раздробленности; ориентированность силуэта как композиционной системы по оси движения судна — это динамическая система характеристик; наличие классического типа силуэта лайнера — высокобортного судна с ярусным построением палуб, навигационным центром, почти не выделяющимся из надстройки.
Главный силуэт — силуэт бокового вида организуется линиями форштевня (носовой части судна), борта (и фальшборта) и ахтерштевня (кормовой части), линией надстройки с рубкой навигационного центра, линиями архитектурно-конструктивных акцентов — мачт, полумачт, труб. Большое значение для визуальной оценки судна имеют и различные промежуточные силуэты, которые чаще наблюдаемы при подходе судна к пирсу. Визуальный центр силуэтной композиции, по современным представлениям, может отходить довольно далеко от миделя (средней оси судна): вперед и назад, хотя еще недавно считали, что только вперед.
В 1930-е годы силуэт с положением визуального центра впереди миделя считался бесспорно эстетичным, тогда родилось понятие «линия архитектурной динамичности», соответствующая каплевидной траектории, в которую должны вписаться надстройки и дымовые трубы. Форма капли считалась непогрешимой, как и положение визуального центра впереди миделя. Судов с прикормовым положением труб тогда еще не было, по крайней мере пассажирских. Попытка догматизации связи визуального центра и линии архитектурной динамичности оказалась несостоятельной. Динамичность силуэта сегодня уже не обусловлена строгим положением визуального центра. В силуэте современного британского лайнера «Канберра», например, заметна определенная динамика силуэта, хотя положение визуального центра значительно позади миделя.
Однако силуэт — характеристика особого рода, не исключительно техническая, как и не только композиционная, а скорее синтетическая.
Силуэт — это в определенном смысле также и символика, образ главной функции корабля. Силуэт информирует о типаже судна, именно силуэтная композиция выполняет функцию наглядного выразителя различных свойств и особенностей судов: их мощи, вместимости, скорости, легкости скольжения, общей комфортабельности и представительности. Старые пароходы с огромными цилиндрами труб, тонкими, отклоненными назад мачтами и современные суда с монолитными очертаниями почти без труб и мачт, с резко нависающим форштевнем крутого изгиба выражают различные культурно-стилевые эпохи, различные принципы формотворчества, передают различные представления о средствах и целях преодоления стихии, у них различная символика функции.
Паровая машина, установленная впервые на судне, произвела технический и культурный переворот в этом деле. За несколько десятилетий погиб весь арсенал вековых культурных накоплений в области архитектуры судна за много веков, традиции силуэта парусника. В середине XIX века форму парового судна пришлось создавать как бы на пустом месте. Первые пароходы были нелепы и ничтожны по качеству воплощения в их форме новой идеи. Характерный пример — американский «Монитор» или русский пароход «Одесса», открывший регулярные рейсы

Эндер Андрей Дмитриевич (1906—1977), искусствовед.
Много лет работал научным сотрудником Ленинградского филиала ВНИИТЭ. Статья является частью научной работы об эволюции силуэта пассажирского морского судна и взята из архива автора.

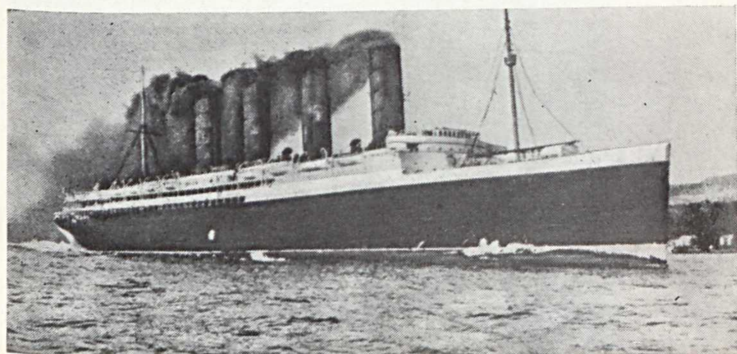




Труба турбохода «Максим Горький»

Британский лайнер «Канберра»

Крупнейшие трансатлантические лайнеры компании «Кунард» «Лузитания». 1906 (слева) «Куин Элизабет-2». 1969—1970





Черноморского морского пароходства 150 лет назад.

Пассажирский морской лайнер как самостоятельный тип судна определился к началу XX века, тогда он окончательно выделился из группы товарно-пассажирских судов. К этому времени пассажирский лайнер приобретает характерную визуальную структуру, хорошо выраженную боковым и промежуточными силуэтами.

Каждый из трех основных исторических этапов силуэта лайнера имеет свой «классический тип» силуэта. Первый этап — 1900—1910-х годов связан с расцветом и постепенным закатом парохода с паровой поршневой машиной на угольном топливе. Классический культурно-стилевой стереотип судов этого времени — трансатлантический пароход «Мавритания». Судно было построено в Англии компанией «Кунард Лайнс», вместе с однотипной «Лузитанией» в 1907 году (водоизмещение 42 000 т, длина — 249 м, скорость — 27 узлов). «Мавритания» прославилась завоеванием международного приза скорости — Голубой ленты Атлантики, который она удерживала в течение 20 лет. Характерные черты силуэта — прямой форштевень, квадратная надстройка, 4 трубы и 2 мачты в легком наклоне, нависающая корма, выраженная сложной кривой (единственной в силуэте), подчеркивающей зону винтов.

В это семейство судов входят «Титаник», «Маджестик», «Беренгария», электроход «Монарх оф Бермуда», один из последних в данной группе, построенный уже в 1925 году. Их сравнительные данные позволяют проследить промежуточные и переходные формы этапа.

В очертаниях корпуса судов 1900-х годов символическое выражение власти паровой машины достигает апогея; у этих судов огромные дымовые трубы-цилиндры, их наклон поддержан мачтами, несущими сигнальные устройства — вся эта гипертрофия вертикалей хорошо согласуется с основной идеей силуэтной композиции, которая представляет собой систему развитых контрастов. Почти прямой нос судна, строгая система горизонталей пяти или шести труб, корма, напоминающая корму яхты, гигантские размеры этих судов — все это дает основания назвать первый период в развитии силуэта романтическим.

Второй этап — 1920—1930 и 1950-е (до середины) годы — период развития теплохода и дальнейшего совершенствования судов с паровой турбиной.

Второй период характерен поиском силуэта с пониженными трубами и новыми, более динамичными обводами корпуса и надстройки. Эта концепция ярко представлена суперлайнером «Нормандия». В нем отчетливо виден отход от прямой формы форштевня, впервые сделана «крейсерская» корма. Низкие трубы, пониженная ступенчато-обрывающаяся надстройка характеризуют стереотип силуэта, в котором господствуют система параллельных прямых, техноцентрическая сухость рисунка; своеобразие эстетики на данном этапе составляет поиск «машинного» образа и решение проблемы оптимальной обитаемости в духе «производственного» функционализма. Лайнер «Нормандия» построен во Франции в 1931 году (водоизмещение 83 000 т, длина 313 м). В 1939 году лайнер устанавливает мировой рекорд скорости — 32 узла. «Нормандия» была своеобразным и замечательным для своего времени достижением техники и промышленного искусства. Силуэт и архитектуру разрабатывал большой коллектив архитекторов и художник Альбер Себил. Работа над проектом сосредоточилась на поиске лучшей гидро- и аэродинамической формы корпуса и надстроек. Силуэт гигантского корабля был отработан с особой тщательностью и это достижение оценивалось как своего рода национальная гордость Франции.

Это судно создало целую эпоху в исканиях экстерьера 1930-х годов, выдвинув новый фактор пластики, достаточно указать на форму форштевня, которая свойственна только «Нормандии», о корме названной «корма Нормандия», о каплевидных в плане, последовательно убывающих по величине дымовых трубах (отсюда позже возникает коническая форма трубы), о террасообразном строении надстройки. «Нормандия» во многом была судном, единственным в своем роде» она осталась в истории уникальным примером законченности пластического решения силуэта. Отдельные близкие попытки имели место позже, в 1950-х годах и в наши дни, но большинство приемов не повторилось. «Нормандия» испытала благотворное влияние архитектуры 1920-х годов, и, если бы мы хотели терминологически точнее определить изысканные приемы решения, его можно было бы назвать пластическим формизмом.

В 1940—1950-х годах (в военные годы пассажирских судов почти не строили), наблюдается медленная эволюция формы. Начало 1950-х годов — это как бы промежуточный (фоновый) период в развитии силуэта лайнера. Функционалистский, «производственный» силуэт продолжает держаться в формах судов Англии и Италии, пластическая тенденция намечается в силуэтах судов скандинавских стран и отчасти американских. В 1951 году в США был построен суперлайнер — турбоход «Юнайтед стейтс» водоизмещением 52 000 тонн, судно развивало скорость до 37 узлов (непревзойденный рекорд скорости). В силуэте этого лайнера, особенно в прорисовке труб, ступенчатой форме надстройки заметно влияние «Нормандии», вторая труба была сделана фальшивой (у «Нормандии» — третья).

В силуэтных композициях 1950-х годов можно заметить тенденцию некоторой незавершенности формы — стереотип еще недостаточно стабилизировался.

III этап — 1950—1960-е годы до наших дней — период современных турбоходов и дизельэлектроходов. С конца 1950-х годов намечается новый период в развитии очертания силуэта, впитавшего в себя всю сложность поисков техники, архитектуры, нового понимания динамики формы.

В силуэтах 1950—1960-х годов заметна перекличка с поисками в формах наземных сооружений со стилями трапециевидных, прямоугольных и скульптурных формаций в архитектуре и в дизайне.

Самый ранний вариант (еще мало отличный от силуэтов второго периода) связан с углублением тенденции центрических построений; силуэтное решение становится более симметричным относительно визуального центра. Подчеркнутый центризм положения надстройки, широкая коническая труба в центре всей композиции, — выражают сосредоточенность, ясность, техноцентрическую направленность в форме.

К разновидности судов центрического силуэта можно условно отнести и крупнейшее пассажирское судно нашего времени—французский суперлайнер «Франс», «преемник» «Нормандии». Судно построено в 1961 году, водоизмещение его 67 000 т при длине 315 м, скорость 31,5 узла.

В 1960-е годы складываются основные культурно-стилевые характеристики силуэта третьего этапа развития. Наблюдаемые перегруппировки в составе надстройки (повышенная и укороченная, пирамидально-ступенчатая), перенос дымовых труб к корме свидетельствуют о формировании современного вида туристского судна, отражающего новое качество — комфортность. В начале 1960-х годов появляется разновидность силуэта с пирамидально-ступенчатой высокой надстройкой («горкой»). В это «семейство» судов входят четыре советских лайнера серии «Франко» (их водоизмещение 19 000 т), построенные в Висмаре, ГДР, в настоящее время используемые как туристские суда для черноморских линий.

Наиболее перспективной же оказалась разновидность децентрического силуэта, связанная с отнесением к корме всего машинного отделения. С этих пор дымовая труба перестает играть роль существенной конструктивной и композиционной доминанты.

В 1961 году был построен большой лайнер «Канберра» (водоизмещение 46 000 т), который является характерным примером освоения силуэта нецентрического построения. «Канберра», у которого спаренные трубы приближены к корме, имеет довольно гармоничный силуэт. В 1969—1970 годах англичане построили «Куин Элизабет-2», приблизительно одних размеров с «Франс» (66 000 т, 310 м), с трубой, также смещенной к кормовой оконечности.

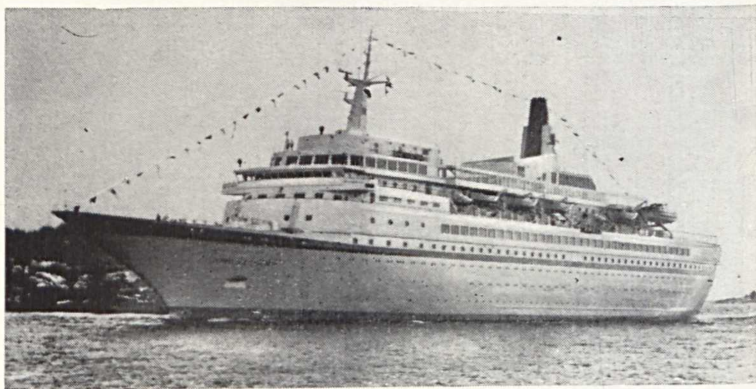
Убедительный результат нового решения достигнут в силуэте лайнера «Максим Горький» (водоизмещение 25 000 т), построенного в 1967 году. Плавно нарастающий уклон палубы у форпика, двойной изгиб форштевня обеспечили динамический эффект и слитность формы, ориентированность архитектурных масс вперед по оси движения — черты, пожалуй, не только «Максима Горького», но и вообще силуэтов рассматриваемого третьего периода.

У современного лайнера заметно выросла протяженность надстройки к корме; наращивание палуб происходит, таким образом, не только по оси вертикали, но и по горизонтали (например, у «Еудженио Чи»). Увеличение масс надстройки относительно корпуса отражается на характере силуэта в целом, в ряде случаев заметны черты утяжеленности, особенно в силуэте малых лайнеров водоизмещением до 10 000 т.

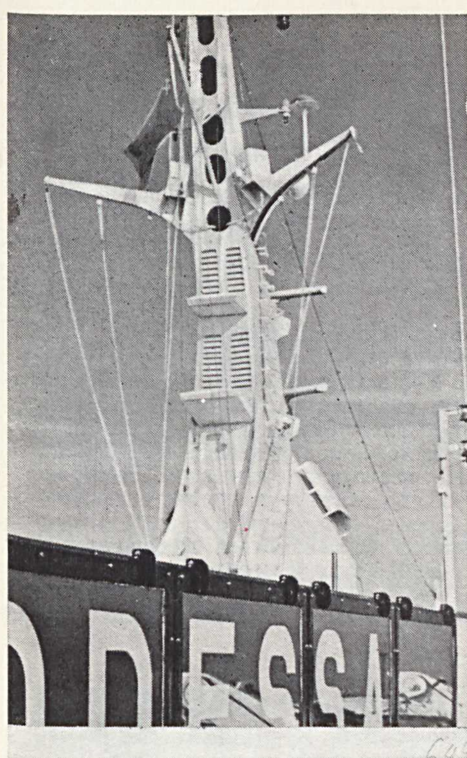
Если в силуэте довоенного судна надстройка воспринималась «отдельно» от

Теплоход «Одесса»





Норвежский круизный лайнер «Роял Викинг Скай»





Мачта теплохода «Одесса»

Итальянский лайнер «Ахелия Лауро»

Турбоход «Максим Горький»

Японский авто-пассажирский паром «Сан Флауэр»

корпуса, локальное прочтение ее формы часто поддерживалось и цветом, то силуэтные решения 1960-х годов предполагают визуальное единство всех элементов, организующих восприятие силуэта как единого целого. Силуэту судна свойственна органическая связь элементов формы, подобная той, что имеет место в скульптуре. Надстройка 1960-х годов, как малый геометрический объем, как бы врезана в массив корпуса, при этом линии фальшборта и борта стали малоощутимыми. Силуэтные очертания становятся ясной и как будто вибрирующей линией, чутко реагирующей на архитектурное целое.

В наши дни все большее признание завоевывает туристское судно. Этот тип характеризуется увеличением числа палуб. Уже у «Канберры» мы наблюдали некоторую перенасыщенность палубным членением в зоне кормовой оконечности. Интересно, что вертикальное наращивание надстройки заметно в 1960-х годах и у некоторых типов пассажирских судов и даже у военных, где никаких прогулочных палуб не требуется. Тенденция относительного поднятия надстройки становится универсальной; она связана с тенденцией слияния надстройки и рубки навигационного центра, также с ростом площадей застекления палубных оконных проемов. Относительный рост надстройки в высоту из первоначального чисто конструктивного замысла перерастает в стилистическую норму периода 1960-х—1970-х годов.

В начале века, когда только складывался тип лайнера, мачты крепились на палубе; они были высокими тонкими столбами, несущими лишь средства сигнализации и связи. В 1930-е годы мачты снижаются и переносятся на площадку верхней палубы, хотя назначение и образ мачты мало изменились. С 1940-х годов появились двуногие, П-образные, треногие мачты с новым назначением грузовых устройств, заимствованные по форме от грузовых судов. В 1960-х годах мачта превращается в полумачту башенного типа криволинейных очертаний, позволяющую крепить радары и другие поисковые средства и устраивать переходы. Число полумачт уменьшается до одной. Отмирающий, атавистический характер мачт подчеркивается явлением сращения мачты то с дымовой трубой, то с рубкой.

История эволюции формы дымовых труб представляет собой парадокс циклизма с возвратом едва ли не к первоначальной форме 1900-х годов. Причина парадокса в постепенном отказе от «фальшивых» труб с широким кожухом. У теплоходов 1930-х годов широкие трубы были часто кожухами-обоймами, охватывающими целые системы небольших трубок, выводящих продукты сгорания от дизелей; в 1940—1950-х годах широкая (фальшивая) труба была основным композиционным акцентом судна. При этом форма трубы отличается нестабильностью: от цилиндрической и овальной к каплевидной в плане, от широкой с наклоном к прямой конусовидной. В изменении формы, как мы знаем, сыграли роль не только поиски наилучшей дымоотводящей конструкции, но также изменение места и положения труб в общей конфигурации силуэта. Широкие дымовые трубы, получив со временем смысл определенной образно информативной значимости, долгое время сохранялись как непременный композиционный акцент в любом силуэте. Критический момент для фальшивых труб наступил тогда, когда они потеряли не только конструктивное, но и силуэтное значение.

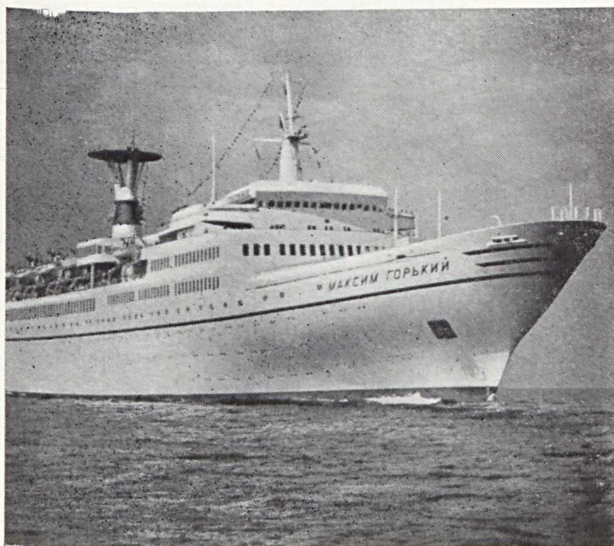
Это произошло, когда машинное отделение судна отнесли ближе к корме, и труба не смогла выполнять свое назначение как конструкция; позже она стала терять значение визуальной коммуникации. Трубы стали сокращаться в размерах. Были попытки отказаться от трубы вовсе (для теплохода). В начале 1960-х годов в Советском Союзе была построена серия судов без труб типа «Киргизстан». Полного отказа от дымовых труб, однако, не произошло. В 1960-х годах были предприняты новые интересные попытки создания дымоотводящих конструкций, повлиявшие на форму силуэта лайнера: «крылатые» трубы на «Франс», решетчатые башни на «Рафаэль» и надстройка-тренога на «Максиме Горьком».

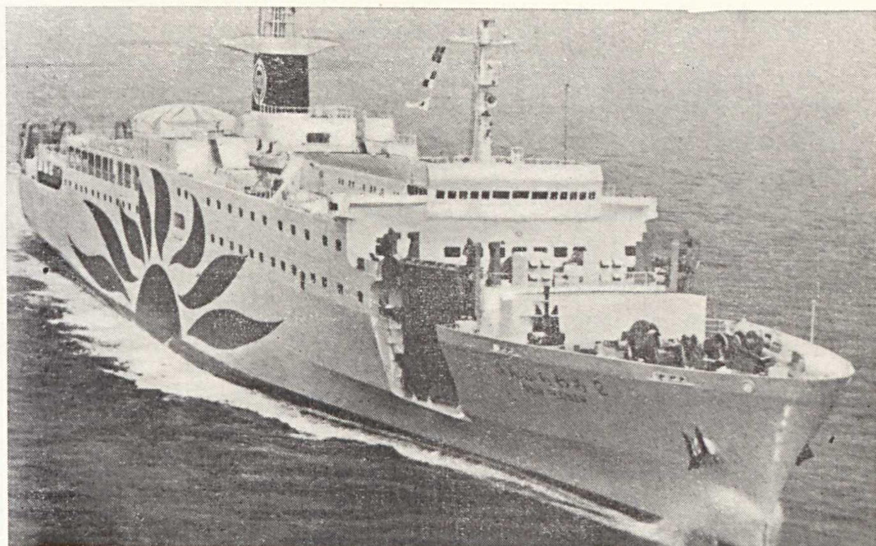
В наше время чисто композиционный поиск выражения конструктивных и образных характеристик решает все. В далекие времена парусного флота было, конечно, иначе. Существовали сотни разновидностей судов, свойственных разным странам и народам. Все они были традиционно-национальны, что связывалось и с условиями постройки, и с державным престижем. Например, хорошо известные силуэтные типажи британского клиппера, испанского галеона и т. д. В наше время конструкция судна эволюционирует быстрее, но самих разновидностей стало меньше, значение «национального силуэта» упало.

Рассмотренные три основных этапа эволюции судового силуэта показывают существование единой линии развития силуэтной формы за последние 70 лет при специфическом содержании каждого этапа.

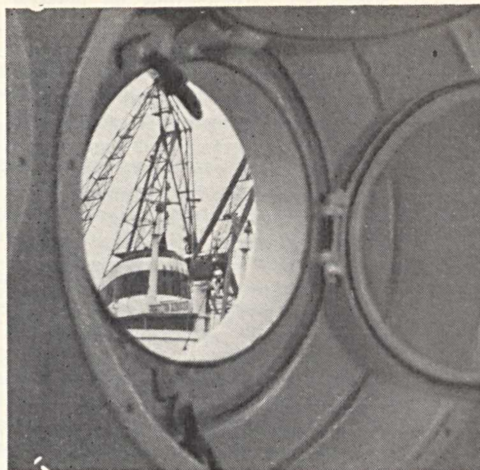
Наше время определяется приматом характеристики обитаемости. Судно, при относительно малых габаритных размерах машин, сегодня может быть названо «плавучим раем» для туристов. Черты новой образности архитектор превращает в эстетические параметры.

Характер силуэта судна современности изменяется в связи с тенденцией постепенного слияния линейных конфигураций, ограничивающих основные конструктивные объемы. Это—важнейший признак перспективного формообразования силуэта. Силуэты будущего — это очевидно еще более органичные композиционные системы, в которых осуществится слитность функционально-технических и образностилевых начал.





ИНТЕРВЬЮ С ЗАМЕСТИТЕЛЕМ НАЧАЛЬНИКА ЧЕРНОМОРСКОГО ПАРОХОДСТВА Н. Н. Комиссаровым



Стр. 16—17 (внизу) Современные круизные лайнеры: «Евдженио Чи»

«Куин Элизабет-2»

«Канберра»

«Евдженио Чи» (вид на корму)

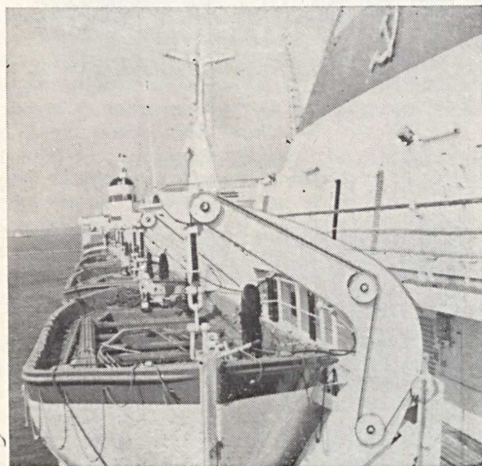
Чем Вы объясняете растущую популярность круизного отдыха?

— Мне кажется, причина в том, что такого дома отдыха, как на судне, вы на берегу просто не найдете. Ведь пассажирский флот десять лет назад и сейчас — это небо и земля. Прежде всего, резко повысился уровень обслуживания пассажиров. Программа круиза разрабатывается на каждый день; с утра и до поздней ночи все расписано со скрупулезной точностью. Мероприятия самые разные — от вечеров самодеятельности и концертов профессиональных артистов до всевозможных игр, соревнований, театрализованных вечеринок, которые очень нравятся пассажирам, потому что создают атмосферу раскованности и общительности. Прибавьте сюда уровень комфорта, высокую культуру обслуживания, наконец, особый национальный колорит в стиле оформления и даже кухни на каждом судне (члены команды теплохода «Азербайджан», скажем, специально ездили в республику учиться готовить национальные блюда и сервировать стол) — и вот вам ответ.
В конечном итоге решают, по-моему, морские традиции организации коллектива, культура поведения и работы команды. Хотя с развитием круиза функции команды настолько изменились, что мы столкнулись с массой неожиданных проблем.

Расскажите, пожалуйста, об этих проблемах.
— Например, нам понадобились образованные культработники, чего раньше не было. А хорошего специалиста на корабль оказалось заполучить не так легко. Человек «береговой», который никогда не связывал свою жизнь с морем, редко соглашается идти на судно. Прежде всего, ведь надо твердо ходить по палубе. А когда все у вас качается, а вам, независимо ни от чего, приходится обслуживать пассажиров, веселить их, свежо выглядеть в трудных климатических условиях — все это не так просто. Поэтому мы до сих пор считаем, что все люди, работающие на судне, должны быть моряками. Специальной подготовки пассажирских помощников у нас нет: пока это, так сказать, самоучки. А требования к ним постоянно повышаются. Ведь многие пассажиры отправляются в плаванье с целью чистого развлечения (не всегда высокого, так сказать, вкуса), и наша задача — переориентировать их, задать им другие представления о том, что такое круиз.

Вопрос, который заслуживает особого внимания, — это наши капитаны. У нас есть плеяда замечательных капитанов. Вы, наверное, знаете капитана теплохода «Максим Горький» — Дондуа Сергея Ливановича — «законодателя мод» в сфере обслуживания на нашем пассажирском флоте. Когда-то мы использовали его просто как школу: направляли на «Горький» людей, чтобы они набирались опыта. Кроме того, в Управлении пассажирского флота есть служба сервиса, есть люди, отвечающие за развлечения и программы. У них большой опыт и авторитет, но специального образования, что ли, законной профессии тоже нет.
А между тем, культурно-развлекательная программа круиза — дело тонкое и щепетильное. Заниматься этим должны квалифицированные люди. Массовиком-затейником из Парка культуры тут ведь не обойдешься. Мы обращались в Министерство культуры, просили помочь нам в решении этой проблемы. Нужны нам и квалифицированные артисты. Если взять случайных, то потом на судне такого наслушаешься!.. В результате появляется тенденция — брать одних и тех же «проверенных» артистов. А ведь это не то, что хотелось бы. Кроме того, нужны не отдельные номера, а закопченные программы. Музыкальный салон дает возможность контактировать непосредственно артисту со зрителем. Здесь нет традиционного понятия «сцена». Техническая возможность даже позволяет заниматься светорежиссурой, но опять-таки нужны специалисты. А бармен, за стойкой которого находится пульт, этим заниматься не успевает. Вот и получается, что огромная световая партитура салона остается неиспользованной. Это часть ответа на ваш вопрос.



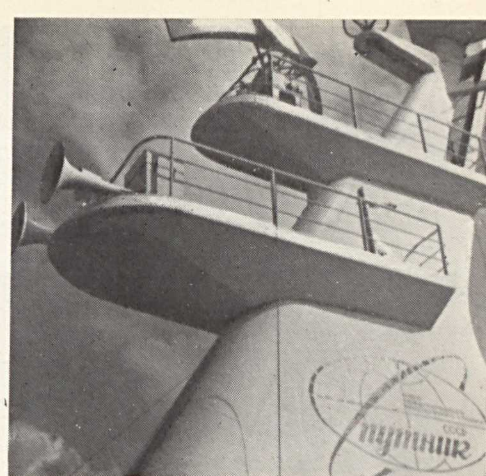


Как Вы относитесь к современным тенденциям оформления интерьеров судов?
— Все крупные суда имеют шефские связи: у них и рестораны, и бары, и музыкальные салоны, и пляжные зоны оформлены лучшими художниками «своих» республик. Сейчас появилась тенденция вводить особые национальные мотивы даже в форму одежды обслуживающего персонала. В основном, мне нравится, что делают художники: интерьеры судов получают достаточно яркий, национальный колорит. Я не вижу другого пути реализации этой проблемы. В Одессе есть большое конструкторское бюро, в котором работают опытные художники-дизайнеры — К. Георгиев, В. Гаркунов, например. Их работы в области архитектуры и дизайна интересны и разнообразны. Всю координацию работы по оформлению судов уже много лет осуществляет группа технической эстетики и судовой архитектуры Черноморского ЦПКБ.









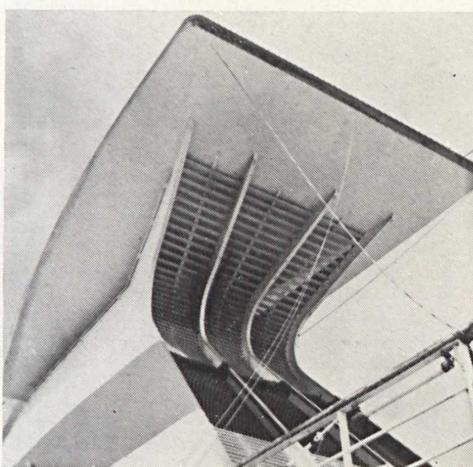
ИНТЕРВЬЮ С КАПИТАНОМ ТЕПЛОХОДА «КАРЕЛИЯ» Б. Б. Осиповым

Какие особые обязанности лежат на Вас как на капитане пассажирского судна?

— Мы не просто перевозим пассажиров: круиз — это как бы плавучий дом отдыха. И одна из главных забот капитана такого судна — организовать «интетаймент», удовольствие от пребывания на борту теплохода. Когда переход длится по двое-трое суток, людям, которые все время на судне, которым делать, прямо скажем, нечего, однообразие стихии быстро надоедает. Если их должным образом не занять, то ни сервис, ни хорошее питание не смогут покрыть неудовлетворенность от морского путешествия.

Мы много работаем и с иностранными туристами. А они нередко имеют смутное представление о Советском Союзе. И нам надо за короткий срок сказать им о социалистической культуре все, что в наших силах. Это делается не только «информацией»: когда туристы видят, как свободно члены команды ведут себя, с каким радушием, гостеприимством к ним относятся, они начинают отходить от тех настроений, которые нередко сформированы буржуазной пропагандой. Вначале, например, с официантами обращаются чопорно, а потом слышишь — «Танюша, Ванюша...» Письма потом присылают. И тот же дух общения создается всей «развлекательной» программой круиза.

Дегустация русских блинов, например,— это целое действо. Или вечер русского чая. Или «грузинская вечеринка», когда разделывают баранов прямо на глазах у туристов, и каждый может следить за своим шампуром, а официанты в это время одеты в национальные костюмы, звучат национальные мелодии... Интересен для туристов и конкурс на «мисс Круиз»: в конкурсе дается много заданий — надо показать, как вы умеете принимать гостей, общаться с людьми. Но наибольшее впечатление производят, конечно, вечера художественной самодеятельности — когда туристы видят, скажем, ту официантку, которая их обслуживала, — а она в длинном платье, с волосами до пояса,



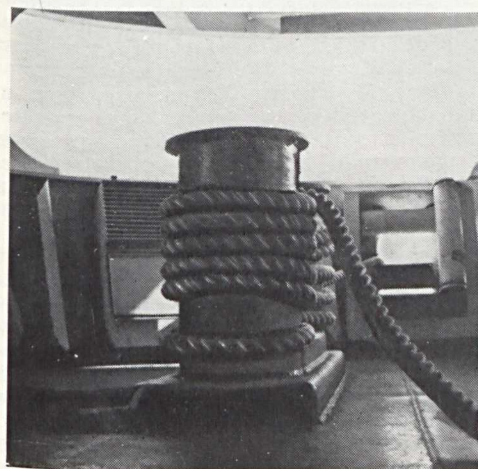
и поет не хуже, чем эстрадная певица. Они не верят, что это не профессиональная актриса. Я говорю: «Ну, Вы же видите, это Нина, она в бюро работает, Вы с ней каждый день общались». Нет, не верят. Все равно, говорят, это артистка. И тут, без всякой пропаганды становится ясно, как богат мир советского человека.

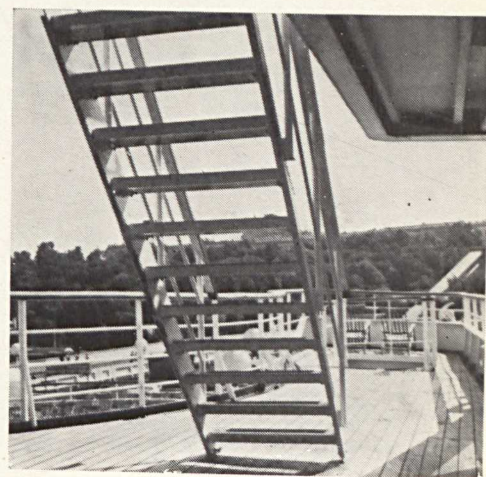
Вы тоже принимаете участие в этих мероприятиях?

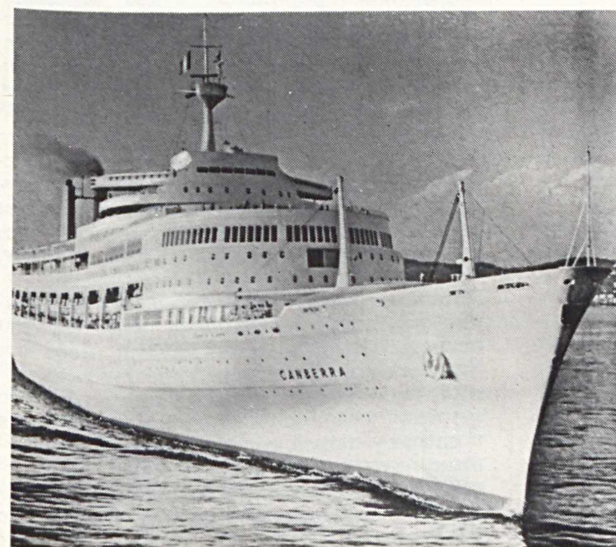
— Обязательно. Ведь романтическое отношение к капитану — очень важная традиция флота. Туристы хотят видеть «живого капитана». Я открываю рейс, знакомлю с командой, начинаю вечер русского чая, грузинскую вечеринку. Я целую «мисс Круиз». Причем, надо вам сказать, что из хороших традиций русского флота, которые мы стараемся сохранять, сегодня живы не только такие, как, например, аккуратность, чистота на борту (это особенно видно, когда попадаешь на греческое или итальянское судно), но и особый дух взаимоотношений — традиции доброго юмора, розыгрыша, шутки, смеха. Когда капитан представляет экипаж, он должен говорить о каждом немного шутливо: это создает хорошую психологическую атмосферу на судне. И мне приходится об этом заботиться тоже.

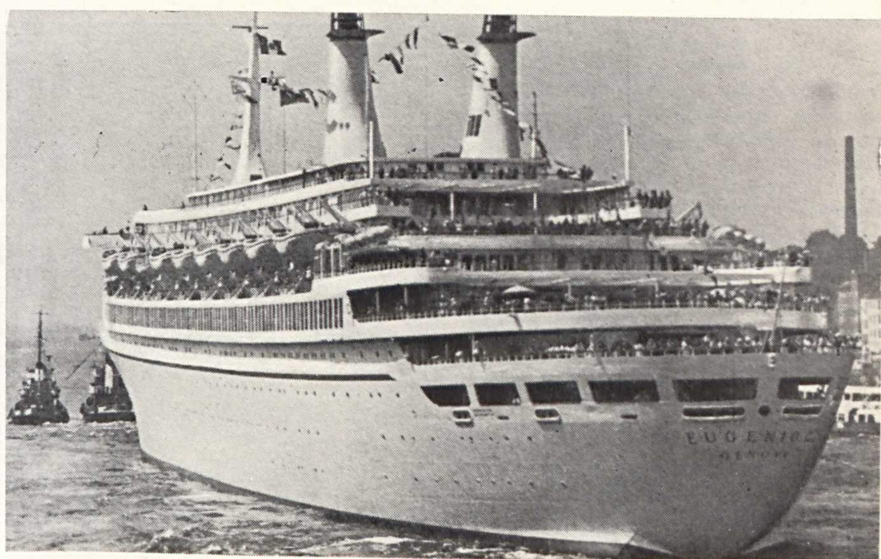
Как Вы относитесь к современным тенденциям художественного оформления пассажирских судов?

— Современные тенденции оформления исходят из идеи «дизайнерской» стерильной чистоты, комфорта. В принципе это правильно. Однако мне кажется, что такое оформление немного «холодно». Тенденция к «игровому» интерьеру сейчас есть, но у нас это делается, в основном, силами экипажа. Хотелось бы иметь на «Карелии», например, веранду «хижина лесоруба» или интерьер с атрибутами морской романтики. Но, конечно, это должны делать профессионалы — архитекторы и дизайнеры. На суше это сейчас распространено, а на судах пока меньше. Я думаю, та тенденция, которая складывается у нас при организации вечеров,— тенденция к показу национальных культурных традиций — могла бы быть продолжена и в оформлении. Это создало бы неповторимый облик судна и в то же время способствовало бы осуществлению культурной программы круиза, о которой я говорил.









Задачи прикладников

Татьяна Пострелова



Интерьеры авто-пассажирского судна «Карелия»: двухместная каюта, ресторан, бар









Круизные суда часто называют «плавающими комфортабельными отелями», однако под словом «комфортабельный» следует понимать не только уровень технической оснащенности теплохода, наличие удобных кают, ресторанов, баров, бассейнов, но и художественный уровень решения всех помещений и их элементов. Как же ведется работа наших художников над декорированием пассажирского флота, какие проблемы встают на их пути?

Расскажем об этом на примере Балтийского пароходства.

Особенность теплоходов, эксплуатируемых на круизных линиях, состоит в том, что они построены по большей части по заказу СССР на зарубежных судоверфях. Там же создается и оборудование интерьеров и частично их декоративное убранство. Дополнение этих уже сформированных интерьеров произведениями советских художников — не легкая задача. Но все же тут есть ряд удовлетворительных решений.

На судне «Александр Пушкин» в музыкальном салоне оформлена торцовая стена как своеобразный задник сцены. Это работа Рижского художественного комбината «Максла». Художники использовали здесь цветное стекло и им удалось найти выразительное современное декоративное решение за счет фактуры, цвета и формы материала. К украшению интерьеров этого теплохода были привлечены и дымковские мастерицы. Сюжеты русских народных сказок живут в их рельефах.

Художники Палеха создали два панно, посвященные героям произведений Пушкина. Большие многофигурные композиции, обрамленные национальным орнаментом, решены с присущим палешанам блеском. Но как бы ни были прекрасны сами по себе произведения художников, как бы тактично ни старались авторы «вписаться» в интерьер, их попытка не удалась.

Стремление к целостному художественному решению интерьеров, желание через изобразительно-выразительный ряд раскрыть название судна, видно на примере теплохода «Михаил Лермонтов». Скульптура, посвященная Лермонтову, произведения в технике инкрустации, чеканки, выполненные из цветного стекла (мастера Художественных фондов РСФСР и Грузии), раскрывают темы лермонтовской поэзии.

По спецзаказу для интерьеров салонов ленинградскими художниками созданы декоративные ткани, для судов закуплено большое количество эстампов ленинградских графиков. Застекленные гравюры в стандартных металлических рамках развешиваются в каютах судов. Но все это не создает единой гармоничной среды. Из этих нескольких примеров ясно, что введение отдельных декоративных произведений в интерьеры теплоходов не дает удовлетворительных результатов. Решать внутреннее оформление судна необходимо комплексно, в ансамбле с его архитектурой, учитывая его характер, назначение, программу его круизов. Декоративные произведения могут воплощать темы, связанные с названием корабля, либо быть посвященными морской стихии, это могут быть комплексы национального искусства наших республик, но во всех случаях художественный ансамбль в целом должен быть подчинен окружающей среде морского путешествия — воде, ветру, солнцу.

Значение работы художников в оформлении круизных судов еще недостаточно оценено. Ведь в значительной мере их творческими усилиями интернациональный тип архитектурно-конструкторского решения современного лайнера вводится в систему нашей советской культуры. Поэтому художники декоративного искусства должны занять место рядом с дизайнерами-кораблестроителями и работать с ними рука об руку над проектированием и оформлением круизных судов.

Будущее круизного флота

Александр Зорин

Теперь переставил
крыло и колеса
да вместе с домом
взял и понесся,
А захотелось остановиться —
Вот тебе — Винница,
вот — Ницца.

В. Маяковский



В 1952 году, когда суперлайнер «Юнайтед Стейтс» взял приз за скорость — Голубую ленту Атлантики, только 15% путешествующих между двумя континентами пересекли океан по воздуху. В 1968 году их уже было 93% и всего 7% отдало предпочтение морскому флоту. Перелет на самолете стоит сегодня значительно дешевле, не говоря уже об экономии времени. Трансатлантики получили последний удар, когда аэробусы, берущие на борт по 400 человек, наладили регулярные линии через океан менее чем за семь часов. Сегодня уже отзвучали последние гудки трансатлантических океанских лайнеров, полвека неустанно бороздивших океан. Их больше нет. Множество пассажирских лайнеров, совершавших регулярные рейсы, поставлены на прикол бесславно доживать свой век в виде плавучих ресторанов, казино и отелей. Сколько их уже — «черных принцев Атлантики», многотрубных гигантов — стоят призраками былого величия в портах Филадельфии и Нового Орлеана, Ливерпуля и Соутгемптона, Гавра и Триеста.

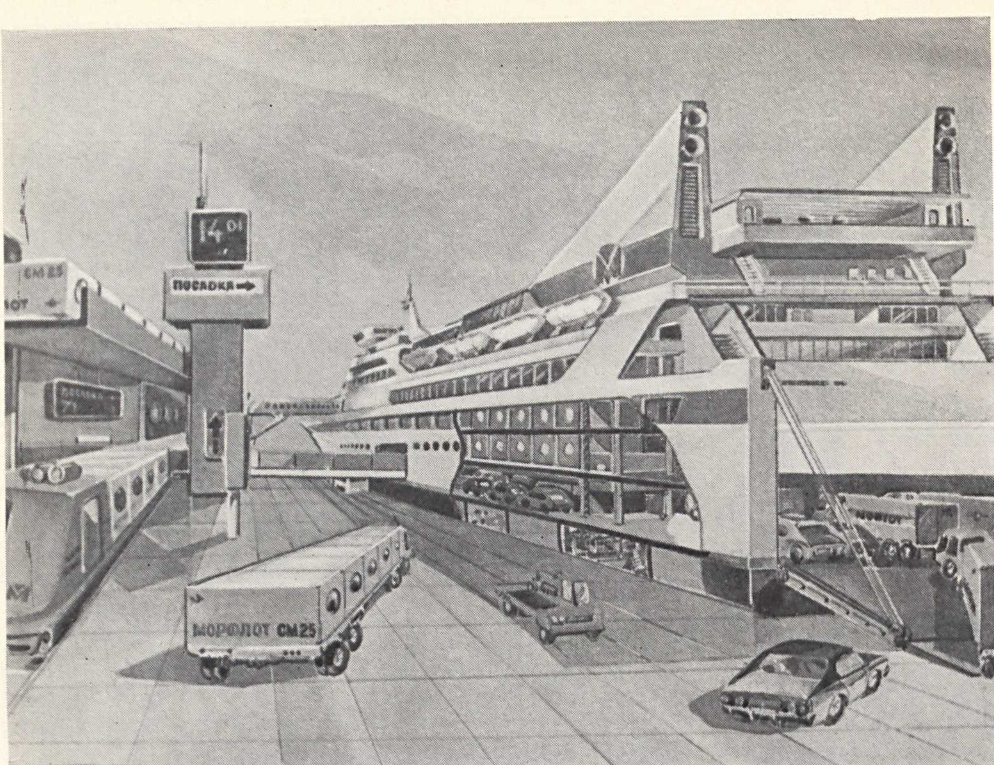
А из тех же портов в рейсы (но уже не пассажирские) уходят не мастодонты в 60 тысяч тонн и скоростью в 30 узлов, а белоснежные изящные, небольшие и небыстроходные красавцы, построенные чтобы работать для совершенно других целей.

Море, продолжая быть тружеником, все отчетливее приобретает новую функцию — становится средой отдыха. Круизный туризм — это новая функция морского судоходства, идущая на смену пассажирскому. Уже сегодня в круизном судне заметны тенденции к выработке собственной архитектурно-пластической системы. Стремление выразить в своем облике концепцию современного туризма. Если «Куин Элизабет-2», строившееся как круизное судно, в силу английского консерватизма создавалось еще по канонам традиционной архитектуры лайнера середины XX века, то круизные суда 70-х годов уже явились выразителями новых тенденций — подчинения формы визуальному ощущению скорости. Их «катерный» силуэт явно заимствован у малых судов прибрежного плавания, прогулочных катеров и глиссеров, давно выработавших спортивный облик, отвечающий идеалам туристского вкуса.

Архитекторы-градостроители сегодня все чаще обращаются к тысячелетнему опыту кораблестроения. Проект плавающего города Поля Меймона принадлежит к числу красивейших градостроительных предложений, но ведь это ничто иное, как арена для «навмахии» гладиаторского театра корабельных баталий древнего Рима. Олимпийские сооружения Кендзо Танге по своей форме и инженерной структуре напоминают перевернутые викинговские драккары, а идея «Токио-80» учитывает и предопределяет в некоторой степени и кораблестроительные тенденции.

Корабелы завтрашнего дня, несомненно, при создании круизных судов будут учитывать градостроительные тенденции и архитектурную среду прибрежной зоны.

Линейные суда, бороздя океаны, за исключением нескольких портов, почти не соприкасались с земным пространством. Их единственным окружением были лазурные горизонты. Круизное же судно может оказаться в любом порту и на любом маршруте, и как «мобильная система» находится в контакте с многообразным прибрежным миром. «Максим Горь-



Модульная версия круизного судна будущего
Автор проекта А. Маринский

кий», совершая «круиз в никуда», двигался вверх по Гудзону. Днем он напоминал белую глыбу айсберга на зеленом газоне в центре города, а ночью — движущийся городской квартал. И не случайно на рекламных проспектах все чаще фоном для круизного судна выбирают не море, а городской ландшафт портовых городов, рельеф побережья, чугунную графику старых причальных сооружений, архитектурные памятники. В этом можно увидеть нарождающуюся тенденцию соотнесения облика судна с прибрежной архитектурно-пространственной средой. Несомненно, в будущем облик круизного судна отзовется на это «проектное предложение», будет еще более стремиться органично вписаться в «коридоры» голландских шхер, слиться с огнями Нового Орлеана, Ялты или Сочи.

Сегодня пока невозможно представить с полной ясностью конкретный облик проектных идей завтрашнего дня. С большей точностью можно предсказать пути развития, чем способы их реализации. Но отдельные тенденции в конструировании круизных судов последних лет позволяют выявить основное направление проектно-художественных идей в этой области.

Одним из направлений принципиально нового развития конструкции круизного судна может быть использование в проектировании модульного принципа. Модуль — это архитектурно-пластическая единица, независимая жилая ячейка, которая в течение срока службы может меняться на более совершенную. Эти ячейки, подобно автомобилям, могут изготовляться конвейерным способом и собираться на плавающем остове со съемными энергетическими установками.

Уже запатентованы и описаны способы использования специальных контейнеров и барж в качестве мобильного жилища. Подобные модули позволят формировать круизное судно в соответствии с маршрутами. Их использование позволит решить проблему жилья в «пиковые» сезоны в курортных районах. Они пригодны и к организации временных береговых многоэтажных структур.

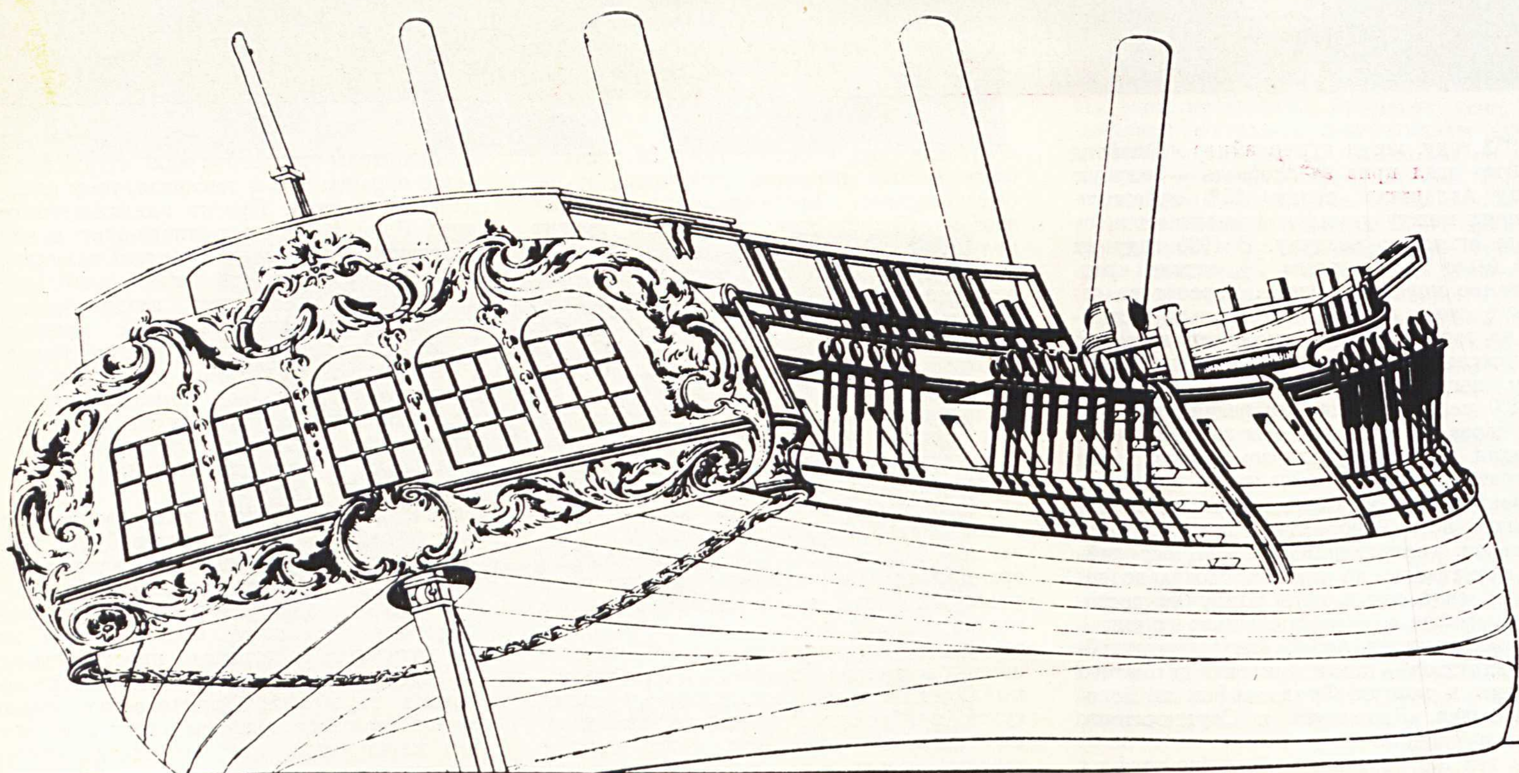
Выполненные проработки показывают, что при современном развитии техники можно обеспечить достаточную комфортабельность при небольших размерах и при максимальной трансформации. Модуль может быть не только стационарным, но и «плавающим», и вместо катера служить индивидуальным плавающим средством, например, для смешанных круизов река — море.

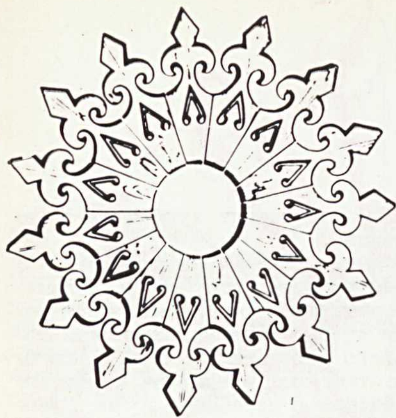
Новые пластические и образные идеи круизного судна будущего откроют огромное поле деятельности для художников, архитекторов и дизайнеров. Функциональный отказ от скорости позволит иначе решать и архитектурный образ.

В самых последних круизных судах уже существует функциональное разграничение: в носовой части изолированный жилой блок, а в кормовой увеселительный комплекс. В их проектировочной концепции уже ощутимы понятия «театрализации среды», интерьер все чаще начинает тяготеть к «игровому» решению. Трансформация объемов позволяет заниматься режиссурой пространства. «Игровые» имена, которые носят современные круизные суда: «королевские приключения», «дух Лондона», «песня Норвегии», сегодня просто подчеркивают развлекательную функцию судна, а завтра будут и названием многодневного спектакля-маршрута. Карнавальность программ на борту может органично соединяться с береговой программой. В круизах на островах для этой цели используют судовые шлюпки и катера. Судно, находясь на рейде, становится театром на воде и функционально увязывается с берегом. Сегодня это только тенденция немногих туристических районов, завтра это может превратиться в основную функцию, в «морской театр», а его особая форма возможно повернет вспять историю флота — к колесным судам и парусникам. Не исключено, что «пиратские» шхуны, «чайные» клипера каравеллы, караки, драккары вновь поднимут паруса и закачаются на морских волнах, возродив легенды и были моря в романтических туристских маршрутах-приключениях. Прецедент этому уже существует. В октябре 1977 года из Луивилла (штат Кентукки) вышел в пробный рейс впервые построенный за 50 лет колесный пароход «Миссисипи куин», живая иллюстрация к «Томму Сойеру» — «колеса сзади и ужасно тихий ход».

Многонациональная культура нашей страны, богатая традиция в народных шествиях и праздниках, высокая театральная культура в будущем позволят организовывать новые формы круизов и в наших бассейнах: южных, северных, на Дальнем Востоке, по рекам и озерам.

Во всей предстоящей работе открывается новое огромное поле деятельности для художника, сценографа и даже режиссера.





Три формы бытования

Софья Рождественская

Дом Новикова М. С.
Построен
в 1958 году.
Поселок Западный,
Костромская
область

За последнюю четверть века народное искусство привлекает все большее внимание не только исследователей, но и широких слоев населения как в нашей стране, так и за рубежом. Особый интерес вызывает состояние народного искусства в наши дни и перспективы его развития. Вопрос о сохранности архаических пластов этнических художественных традиций в современном народном искусстве широко обсуждается у нас и за рубежом.

Некоторые исследователи традиционного искусства народов Европы [1] и исследователи русского народного творчества [2] пессимистически оценивают ситуацию. Большинство же исследователей [3] видят перспективы развития народного искусства.

Наличие полярно противоположных точек зрения на судьбы народного искусства обусловлено тем, что отдельные его виды в одних регионах развиваются, в других исчезли, в третьих — искусственно воскрешаются (использование мотивов народного творчества в художественной промышленности и сувенирной индустрии). Все эти явления существуют на фоне возросшего интереса к традиционной народной культуре: к обрядам и праздникам, народным песням и танцам, народному театру, костюму и т. п. В разных странах, народы которых прошли свой неповторимый путь формирования и развития, состояние народного искусства имеет свои отличительные черты. В промышленно развитых странах Западной Европы народные художественные традиции, сложившиеся в средние века, почти повсеместно угасли в процессе вытеснения ручного труда машинным производством. Так, например, у англичан уже давно исчезло высокохудожественное традиционное производство фигурной керамики и искусство резьбы и росписи по дереву[4].

В Ирландии хотя и сохраняется изготовление на мелких фабриках традиционных тканей, а в сельской местности — плетение из соломы, но эти изделия представляют в большей мере этнографическую, но не художественную ценность.

Во Франции угасли многие всемирно известные ремесла и промыслы, в том числе лиможские эмали [5]. Успешно развивающееся в Биоте и городке Валлорис производство французской художественной керамики не является естественным развитием традиционного французского гончарного искусства. В возрождение традиций Валлориса, успешно развивающихся и в наши дни, вложил свой гений Пикассо, проработавший там несколько лет. В Биоте, как и в Умбрии и Тоскане (Италия)[6], происходит не развитие традиции в русле творческого варьирования народных изделий, а копирование образцов античной и средневековой керамики. В Италии, на о. Мурана близ Венеции изготовляются изделия из стекла, повторяющие древние образцы. Такое дублирование старинных изделий из разных материалов нередко выдается за народное искусство и распространено довольно широко.

Несколько другая ситуация в скандинавских и балканских странах. Здесь производятся близкие к традиционным образцам сувениры — игрушки из дерева, изделия ручного ткачества. Мастеров-ткачей в Швеции, например, поддерживает в известной мере Текстильный кустарно-ремесленный союз, а мастера других промыслов имеют ряд своих объединений или кружков [7].

В США, отличающихся пестротой этнических элементов, вошедших в состав американской нации [8], как и в Канаде и в Австралии декоративно-прикладное искусство развивалось без непосредственной исторической преемственности, в отличие от других стран. Изобразительное творчество индейцев США и Канады, канадских эскимосов и аборигенов Австралии не вошло органической частью в художественную культуру населения. Декоративно-прикладное искусство этих народов развивается в формах профессионального и самодеятельного, но не традиционно-народного искусства [9].

В граничащей с США Мексике народное искусство, напротив, все более интенсивно развивается на основе древних традиций аборигенного населения, испытавших сильное влияние испанского декоративно-прикладного искусства [10].

Развивается народное искусство у народов Восточной Азии. Широко известны высокохудожественные керамические и плетеные изделия вьетнамских мастеров. Изготовляемые ими декоративные предметы из дерева, перламутра, рога и кости широко экспонировались в нашей стране. Бережно хранят и развивают богатство художественных традиций народов своей страны ремесленники Индии, которым правительство оказывает посильную помощь и поддержку. Мне довелось наблюдать в Индии, как обучаются художественному мастерству не только подростки в мастерских ремесленников, но и дети в обычных школах. Дети овладевают навыками традиционного изобразительного творчества настолько, что их изделия поражают своим художественным уровнем. Повсюду в городах и селах Индии мы наблюдали бережное отношение к художественным традициям, уважение к мастерству в области изобразительного народного творчества. Здесь престижность занятий в сфере народного искусства стимулирует его развитие.

В странах Восточной Европы развитие художественных промыслов поддерживается правительствами этих стран. Особенно успешно развиваются традиционные художественные производства в Болгарии и Польше. Заслуга развития польских промыслов в значительной мере принадлежит «Цепелии». Организация поставляет сырье, налаживает сбыт, а главное — стимулирует традиционное развитие системы передачи художественной образности и технологии народного искусства.

Различия в состоянии народного искусства у разных народов обусловили то, что одни исследователи относят к народному искусству зачастую самодеятельное — «примитивное» или профессиональное — «ученое». Вместе с тем другие исследователи нередко не признают подлинно народным искусство, развивающееся на основе традиций, в ряде современных промыслов. В результате в процессе изучения местных традиционных художественных производств сложились подчас противоречивые суждения о современном состоянии народного искусства. Эти суждения являются своеобразным теоретическим арсеналом, на базе которого строятся более сложные концептуальные построения, определяющие место и роль, содержание и функции народного искусства в современном обществе, а также прогнозы его развития.

Среди промышленно развитых стран Советский Союз заметно выделяется богатством народных художественных традиций, сохранившихся в непосредственной преемственности от поколения к поколению. В историческом аспекте это было обусловлено неравномерностью хозяйственного развития дореволюционной России: концентрация промышленности была высока, но основу экономики составляло сельское хозяйство, с которым неразрывно была связана основная масса художественных промыслов. Многоукладность быта определила сохранение в отдельных районах России домашней промышленности, в других — промыслов, в третьих — ремесла (производства на заказ), нередко разнообразно сочетавшихся. Сыграл свою роль и интерес передовой интеллигенции к народному искусству. Поддержка земскими деятелями художественных промыслов и ремесел была во второй половине XIX века также реальной силой, сохранившей ряд центров народного искусства [11].

В результате многих факторов современное русское народное изобразительное творчество развивается в трех сферах, определяемых степенью полноты владения мастерами традицией, а также мерой свободы реализации своих творческих потенций без профессионального кураторства и руководства извне.

В первой сфере традиция народного искусства и механизм ее передачи живет и развивается наиболее полно и естественно. В этой сфере работают хранители народной традиции, мастера-игрушечники, гончары, ткачи, вышивальщицы... Для одних изготовление предметов народного искусства является домашним занятием, приработком, для других — это основной заработок. В этой сфере следует особенно выделить искусство украшения индивидуального жилища. Этот вид народного искусства наиболее распространен территориально и самый значительный по количеству занятых в нем мастеров. Условия развития художественной традиции в этой сфере обеспечивают не только стабильность этого вида народного творчества, но и перспективы его развития.

Сложной по пестроте условий развития традиции является сфера художественных промыслов, начавших объединять мастеров еще с начала XX века. В этой сфере занято большое количество мастеров. Однако размещение предприятий народного искусства на территории страны чрезвычайно неравномерно. Так, например, в Горьковской, Кировской, Костромской, Ивановской и ряде других областей много фабрик художественных изделий. Вместе с тем существуют области, в которых в настоящее время нет центров художественных промыслов. В этой сфере большое значение имеет уровень организации предприятия, его связь с поставщиками и система реализации продукции. В сфере промыслов передача традиции также происходит организованно. От формы организации складывается характер взаимоотношения промысла с корнями традиции. Все это ставит художественную традицию в новые условия реализации.

Третьей, сложной по составу, является сфера производства утилитарно-декоративных изделий для выставок или для Художественного фонда. Эти мастера, курируемые художниками, часто отступают от народных традиций и только условно их можно назвать кустарями [12]. В этой же сфере работают мастера, владеющие традицией, для которых изготовление предметов народного искусства является домашним занятием в нерабочее время. Своими изделиями они украшают собственный быт, демонстрируют их иногда на выставках изделий художественных промыслов и на выставках самодеятельных художников.

К этой сфере относится и художественная промышленность, в которой особую роль играет русская народная художественная традиция. Изготовление по традиционным рисункам не ручным способом (как в художественных промыслах), а машинным — ковров, керамической посуды, декоративных тканей с традиционным орнаментом или его элементами — это не развитие традиции, а ее использование. Это одна из «вторичных» форм традиционной культуры, как определяют это явление исследователи [13]. Подобную же роль играет традиция в профессиональном искусстве, например, в зодчестве, в декоре зданий общественного назначения используются традиционные украшения, переработанные масштабно и композиционно.

Рассмотрим первую из перечисленных сфер. Украшение индивидуального жилища является далеко не единственным видом искусства этой сферы, но оно наиболее полно отражает ситуацию народного искусства во всех регионах страны.

Художественные решения здесь оптимальны, ибо отшлифованы вековым опытом. В зооморфных, антропоморфных и растительных мотивах современного декора жилища (пропильного дерева и просечного железа) прямо прослеживается их связь с древнерусским искусством и искусством XV и XVII веков (см. иллюстрации). Художественные традиции в декоре жилища сохраняются и передаются в непосредственной преемственности от мастера к мастеру, путем обучения в процессе работы техническим приемам и принципам построения декоративных композиций. В процессе обучения мастера осваивают и изобразительные средства и содержание народного искусства — весь его образно-сюжетный, композиционный и колористический строй. В наши дни известно много молодых мастеров пропиловки по дереву и просечки по металлу, усвоивших у своих учителей — мастеров старшего поколения и мотивы орнамента и технику выполнения в органическом их единстве. Овладение мастерством изготовления традиционных украшений жилища происходит в наши дни у молодых мастеров в постоянном контакте с бытующей художественной традицией. Это связано с долговечностью жилища, сохранением в наши дни резных домов, построенных на протяжении полутора веков (следует учитывать, что украшения со старых домов переносятся на новые, реставрируются, иногда дублируются). Народный мастер с детства общается с предметами народного искусства, что способствует интуитивному усвоению художественной информации, которая способствует овладению мастерством в процессе обучения.

Вместе с тем развитие (а не консервация) традиции, сохраняющей архаические и более поздние мотивы, связанные с современным видением мира, обеспечивается тем, что носители традиции — люди нашего времени, с совершенно иным мировоззрением, нежели их предшественники. Как правило, они совмещают свою работу по украшению жилищ с какой-либо основной работой в колхозе или на предприятии, занимаясь резьбой в нерабочее время. Радио, телевидение, поездки по стране, система образования — все превратило современного народного мастера в человека, который является носителем традиций не только в силу обучения мастерству и органического общения в процессе всей жизни с комплексом традиционных эстетических ценностей, но также и потому, что у него сформировалось новое отношение к художественной традиции — не только как к сфере трудовой деятельности, но и как к определенной культурной ценности, которую он хранит, вкладывая и свои творческие усилия в приумножение богатства традиционного искусства.

В сфере декора народного жилища народное искусство развивается вне контактов мастеров с профессиональными художниками, искусствоведами, архитекторами (имеются в виду непосредственные контакты в процессе производства художественных изделий, а не опосредованные контакты мастеров, народного творчества, как всех граждан нашей страны, интересующихся профессиональным искусством и художественной культурой в целом). Русское народное искусство в этой сфере развивается полнокровно, естественно, перспективно.

В сфере деятельности народных мастеров-одиночек традиция развивается частично, как в зодчестве, вне контактов мастеров с художниками-профессионалами и искусствоведами, частично —

под их влиянием (в той группе мастеров, которые курируются Художественным фондом).

В сфере художественных промыслов ситуация другая. Здесь народное искусство развивается в постоянном контакте и под руководством художников-профессионалов, работающих в сфере традиционного искусства. При этом в отдельных центрах промыслов существует творческое содружество мастеров с художниками-профессионалами и искусствоведами. В некоторых промыслах наблюдается неправомерное по силе воздействия вмешательство художников в развитие традиции. Система обучения в промыслах через профессионально-технические школы и училища совсем иная, отличная от традиционной системы передачи опыта.

Сложна и картина промыслов, среди которых такие, как жостовское и нижне-тагильское производство лакированных расписных подносов, художественное ткачество Череповца, Воронежа, Сапожка, кружевоплетение Вологды, Ельца, Кирова или росписи Хохломы и дымковской игрушки знаменуют перспективный путь развития народного искусства, а другая группа промыслов, например, производство ряда литых и кованых металлических панно, шкатулок, подсвечников, находится в состоянии поиска создания утилитарно-декоративных и декоративных изделий, на которые могла бы быть «перенесена красота» с ушедших из быта металлических изделий (светцов, крестов и т. п.).

По способам включения промыслов в современную художественную культуру и быт их можно подразделить на несколько групп:

1. **Промыслы, изделия которых сохраняют художественные традиции и бытовые функции (утилитарные) в современном обществе,** как, например, текстильный или косторезный, некоторые из деревообрабатывающих (хохломской), ювелирный...

Покрывала ручного узорного ткачества Воронежской области, скатерти и драпировочные ткани Череповца играют ту же роль в современном интерьере, какую играли домотканые узорные изделия в традиционном интерьере. Вышивка и кружево украшают современную одежду, как украшали традиционный народный костюм. Ювелирные изделия выполняют функцию, близкую той, какая им была присуща издревле и т. п. Колористический, композиционный и образно-сюжетный строй этих изделий варьируется в русле традиций;

2. **Промыслы, изделия которых сохраняют свои художественные традиции, но меняют функции.** Например, промысел глиняной игрушки, ставшей скульптурой малых форм. К этой же группе относятся промыслы, в которых изготовляются новые, не традиционные для них изделия, соответственно выполняющие иные функции, при сохранении и развитии их художественных традиций, например, промысел лаковой миниатюры из папье-маше с росписью, продолжающий развитие традиций иконописи;

3. **Промыслы, в которых сохраняются хотя бы частично функции изделий и утвердились поздние стилистические особенности, но утрачены давние народные традиции.** Например, камнерезный, в котором народная традиция резьбы по камню, известная по скульптурному оформлению владимирских, суздальских и других храмов, по белокаменной резьбе в зданиях и церквах XVI—XVII веков, пресеклась и угасла. Начиная с конца XVIII века по середину XIX века, ее место занимает художественная обработка архитектурного декора и изготовление изделий для парадных интерьеров по канонам профессионального искусства. Со второй половины XIX века на основе этой, фактически фабричной камнеобработки, возник кустарный промысел резьбы по камню, продолжающий традиции профессионального, а не народного искусства, хотя и с внесением элементов народных традиций;

4. **Группа промыслов, изделия которых ушли из быта и художественные традиции которых восстанавливаются не народными мастерами, а профессиональными художниками в новых по формам и функциям современных изделиях, далеких от изделий, традиционных для промысла.** Примером этого промысла может служить кузнечный. В этой группе промыслов традиция живет уже во вторичной форме. Отдельные современные промыслы по-разному сохраняют архаические пласты народной художественной традиции. При этом в настоящее время в старых промыслах из-за особенностей их развития традиционными могут оказаться поздние, не связанные с народным творчеством, а пришедшие из профессионального искусства образы, сюжеты, стилистические приемы (как в уральском камнерезном или в каслинском литье). В «молодых» промыслах может жить архаический пласт традиции, его древние мотивы, как, например, растительные в ковроткачестве отдельных центров или в подносном промысле. В сфере промыслов предстоит еще большая работа по отграничению всего не связанного прямо с корнями, с почвой народного искусства.

Но эта работа требует научного знания и художественного чувства, поскольку традиция — это комплекс изобразительных средств, стабильных и меняющихся одновременно.

Народные художественные традиции сложились в процессе многовекового развития искусства. Поэтому в устойчивых образах, композициях, стилистических приемах, колористических решениях прослеживаются и архаические пласты, отражающие ранние представления людей о мире и более поздние наслоения и современные этапы развития художественной традиции.

Народное искусство развивается как живой организм в изменяющейся среде, самоизменяясь и оставаясь при этом в своей основе неизменным.

Сегодня есть достаточно оснований утверждать, что народное искусство, развивающееся в нашей стране в трех сферах, будет еще успешнее развиваться также и в будущем. В первой сфере, где в настоящее время традиция развивается своим прямым путем, она, очевидно, сохранит основные свойства естественного развития народного искусства: преемственность мастерства между поколениями с одновременным обучением изобразительным приемам и содержанию народного искусства, коллективность традиции и индивидуальность вариантного творчества в рамках традиции. Логика исторического развития народного искусства, государственная забота и всенародная заинтересованность дают реальную основу для оптимистических прогнозов относительно судеб народного искусства. Можно с уверенностью предполагать, что во второй сфере (в художественных промыслах) развитие будет идти по линии расширения вариативности традиционного творчества мастеров промыслов, с одной стороны, с другой — проникновения художников-профессионалов в глубь народной художественной традиции.

В третьей сфере (использования в художественной промышленности традиций народного искусства) опыт «перенесения красоты» с ушедших из быта предметов на современные предметы будет, судя по всему, накапливаться, и привлечение талантливых художников в эту область обеспечит вторичную жизнь народных художественных традиций. Условия существования народного искусства в нашей стране обеспечивает непрерывное и органичное бытование архаических пластов традиции и ее более поздних уровней в современной культуре.

---

[1] *Jean Cuisenier.* L'Art populaire en France; 1975 offise du Livre B. A. Fribourg.
Richard Ieřabek. Lidové uměnia výtvarna kultura lidu. Slovensky narodopis, N 3, 1978.
Рихард Йержабек. Художественият вкус и изменението му в съвременното кооперирано село Българска академия на науките, Етнография и съвременност. София, 1976.

[2] *М. А. Ильин.* Художественная «речь» народного искусства.— «ДИ СССР», 1978, № 3; *К. В. Чистов.* Заметки фольклориста.— «ДИ СССР», 1978, № 10.

[3] *Б. А. Рыбаков.* Предисловие к кн. А. Б. Салтыкова. Самое близкое искусство. М., «Просвещение», 1968, с. 5; *В. М. Василенко.* Народное искусство. М., «Советский художник», 1974; *Г. К. Вагнер.* Трудности истинные и мнимые.— «ДИ СССР», 1973, № 7.
Antonin Václavik. Výročni obyčesje a lidové uměni. Praha. 1959.
Gemer. Narodopisné študie. N 3, c. 243.
Elena Holéczyová. Výsivky v oblasti; Trnavy. Bratislava, 1968.
Ema Kahounová L'udové vinohradnicke stavby a lisy. Bratislava, 1969.
Helena Iohnová. L'udova šperky na Slovensku. Bratislava, 1972.
Pavol Michalides. L'udové hračky na Slovensku. Bratislava, 1972.
Emilia Marková. Slovenské L'udove Tkaniny. Bratislava, 1976.

[4] Народы зарубежной Европы, т. II. М., «Наука», 1965, с. 262.

[5] Там же, с. 401.

[6] Там же, с. 585.

[7] Там же, с. 119.

[8] Народы Америки. Серия: Народы мира. Этнографические очерки. М., «Наука», 1959, с. 331, 362.

[9] Прикладное искусство в США. «Америка», январь 1971, № 1716.

[10] *В. Данилин.* Ремесла рассказывают о Вселенной.— «ДИ СССР», 1973, № 9, с. 35—38.

[11] Русские художественные промыслы. М., 1965, с. 28.

[12] *Л. И. Беспеева, Л. Ф. Крестьянинова.* Современное народное искусство. Л., 1975, с. 8.

[13] *К. В. Чистов.* Традиционные «вторичные» формы культуры.— «Расы и народы», «Ежегодник», М., 1976, с. 9—32.

За многие века создался определенный облик русского жилища для каждого из регионов проживания русских на огромной территории с разными климатическими условиями. Облик жилища (как и других элементов традиционной культуры), сложившийся в процессе адаптации к природной среде, эстетически совершенен.

Пропорции народного жилища, количество и размеры окон, высота кровли (для каждого из его видов) все заложено в традициях народного зодчества, которыми владеют и в рамках которых творчески варьируют свои сооружения и в наши дни плотники-умельцы. Любой из них всегда точно скажет, какой высоты должна быть кровля для дома определенных габаритов.

«Нехорошими», то есть некрасивыми, считаются те, которые слишком высоки или слишком низки. Расчет высоты крыши, которым пользуются народные плотники, предусматривает «золотую середину», которая создает такой угол ската, при котором снег и дождь быстрее всего покидают крышу, однако без лишней ее высоты, утяжеляющей кровлю, которая давит на сруб. Оптимальные конструктивные решения в традициях народного зодчества, сохраняющиеся и развивающиеся во всем многовариантном разнообразии, создали локальный этнический тип жилища, воспринимаемый народом, как эстетически совершенный.

Единство утилитарного и декоративного в народной архитектуре проявляется во всех частных решениях. Пышные наличники крестьянского дома закрывают щель между срубом и колодой, в которую вставлена оконная рама. Торцовые доски, покрытые резьбой, предохраняют концы бревен сруба от дождя и ветра, которые их разрушают. Ту же функцию выполняют резные причелины, обрамляющие фронтон дома и предохраняющие концы слег от преждевременного старения. Узорная обшивка сруба тесом ограждает бревна от разрушения. Покрытие краской деревянных и железных украшений, как и других частей жилого комплекса, выполняет ту же предохранительную функцию, а не только эстетическую.

Современная практика народного зодчества сохранила основные художественно-конструктивные традиции народного жилища. В профессиональной архитектуре зданий общественного назначения, которые декорируются в русле русской народной художественной традиции, также используются переработанные масштабно и композиционно элементы народного жилища — деревянные пропильные, железные просечные и кованые украшения, дополняемые также окраской и мозаичной обшивкой стен тесом.

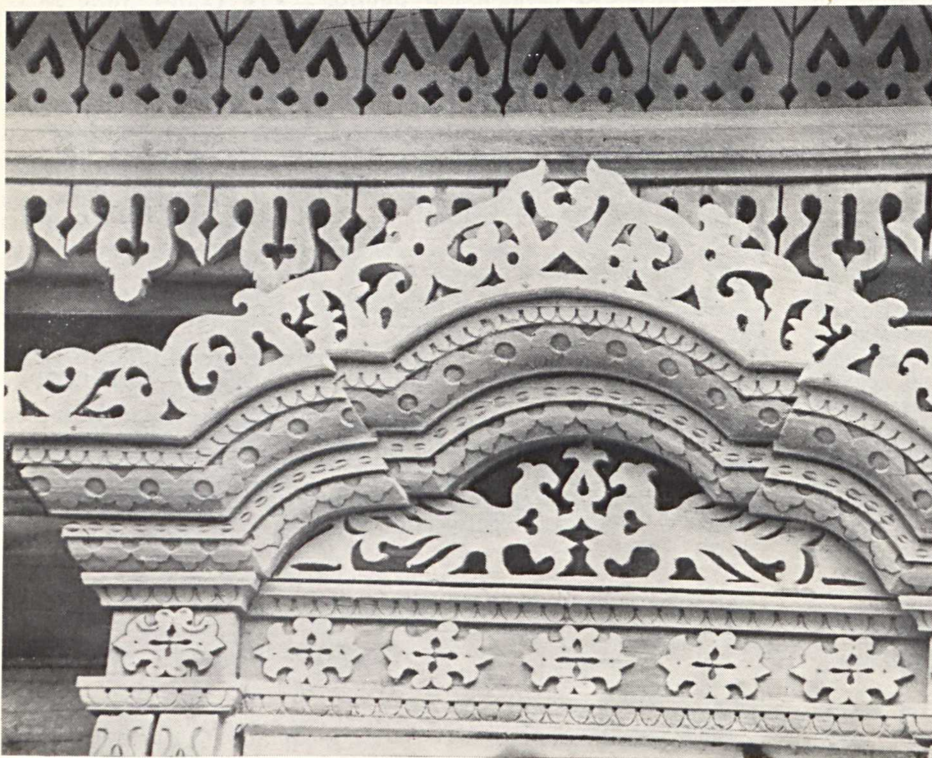
Для придания крупным (по сравнению с индивидуальным жилищем) зданиям общественного назначения традиционного облика, в их архитектуру, помимо перечисленных выше чисто декоративных резных и просечных элементов, вводятся (нередко в изобилии) те утили-



Дом Далотина Ф. А. Построен в 1961 году. Поселок Н. Юлюзань, Пензенская область



Ресторан «Золотой петушок».



Дом начала XX века. Иваново

тарные декоративные элементы, наличие которых в традиционном жилище было обусловлено конструктивно или функционально: мезонины, балконы, сложные крыльца, подзоры по периметру крыши и обвязке сруба и т. п. В зданиях общественного назначения эти утилитарно-декоративные элементы имеют чисто декоративный характер (см. иллюстрации). Строительство подобных зданий, не имеющих ни по функциям, ни по конструкциям, ни по размерам ничего общего с народным жилищем, но украшенных традиционным для народного зодчества декором — направление в архитектуре не новое. Однако современный его этап у народов СССР и у народов мира отличается размахом и по масштабам и по богатству вариантов.

В профессиональной архитектуре, развивающейся как вид искусства, по своим законам, со сменой стилей, господствующих в определенные периоды в больших регионах, и особенно в типовом индустриальном строительстве (здесь в монументальной росписи и мозаичной орнаментике) попытки использования народных художественных традиций ведутся также широко. Все это свидетельство вторичной формы существования традиции наиболее устойчивого вида народного искусства.

Современные культурно-бытовые процессы способствуют сохранению и дальнейшему развитию народной художественной традиции в декоре индивидуального жилища.

Все это определяет перспективу развития русской народной художественной традиции в зодчестве.

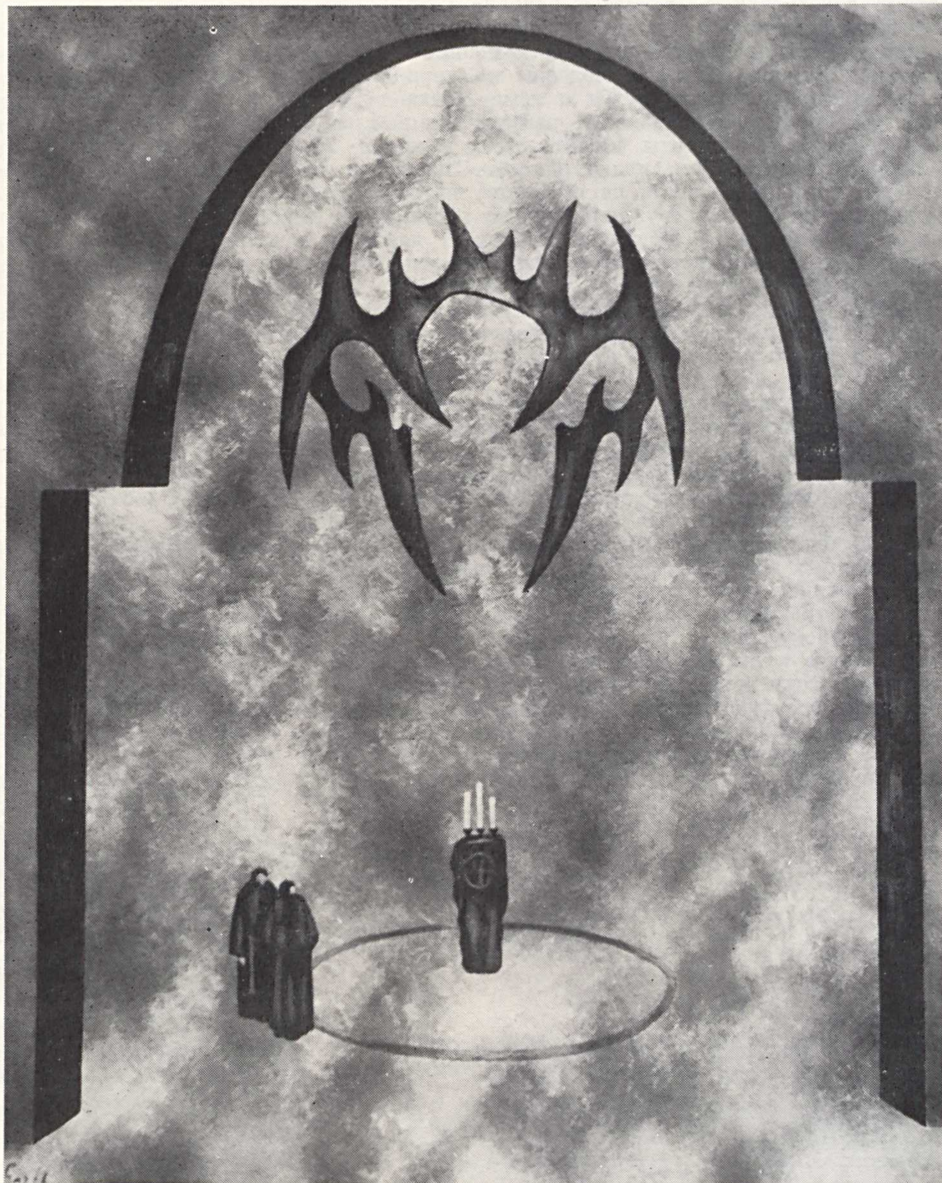
Дом Хорева В. П. Построен в 1969 году мастерами Сорокиными. Село Русский Камешкир, Пензенская область



Загородный ресторан «Золотой петушок». Бригада мастеров из села Русский Камешкир с участием братьев Сорокиных. г. Пенза

Трагические образы Георгия Гунии

Георгий Коваленко



Эскиз к спектаклю «Мученичество святой Шушаник» М. Мревлишвили

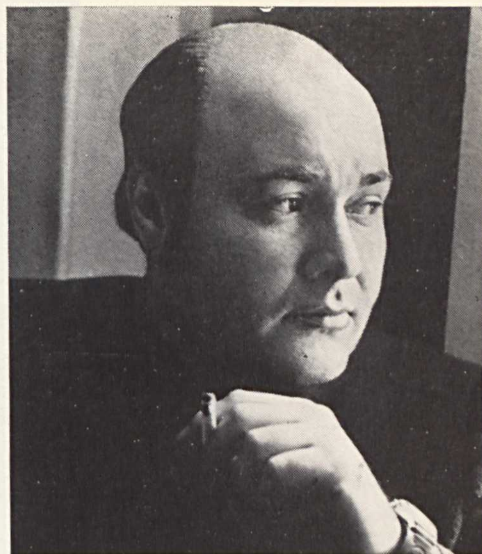
В контексте современной грузинской сценографии спектакли Георгия Гунии выделяются определенностью и резкостью своего изобразительного языка, сдержанностью и внутренней сосредоточенностью пластических мотивов, постоянством тем.

Особенно заметно все это стало в последние несколько лет, в годы «сценографического взрыва», который произошел в Грузии и явно очертил особенности школы грузинской сценографии 70-х годов. Заметно при этом стало и другое, может быть, не менее важное: декорации Г. Гунии никогда не были в стороне от общих процессов, как это могло показаться на первый взгляд. Спектакли художника активно определяли формирование и пути развития школы, причем в аспекте необычайно существенном — и для школы и для ее представителей — в аспекте традиций и их понимания сегодня. Конечно, было бы неверным утверждать, что один только Г. Гуния в своем творчестве продолжатель тех идей и представлений о сценографическом образе, о зрительной пластике спектакля, которые еще в двадцатые и тридцатые годы так убедительно и значимо сформулировали в своих работах, к примеру, И. Гамрекели или П. Оцхели. Сила, неповторимость и своеобразие современной грузинской декорации во многом обусловлены тем, что это не просто явление — при всей его поразительной и ошеломляющей естественности, непосредственности, — возникшее ни с того ни с сего, но явление, удивительным образом вобравшее в себя и преобразившее вечные истины грузинского искусства — отнюдь не только театрального. В сценографии Г. Гунии, художника, склонного к точным и законченным пластическим выражениям, и во имя их, кажется, сдерживащего себя — в отличие от многих своих коллег — в цвете, в форме, ограничивающего часто импровизационную подвижность своих структур, этот момент не раз оказывался выраженным с убедительностью формулы.

Что бы ни ставил Г. Гуния, к какой бы драматургии ни обращался, будь то «Гамлет» или «Ричард III», современная пьеса о Сократе или «Жаворонок» Ануя, мюзикл о Сервантесе или, наконец, грузинская легенда, местом действия его спектаклей, их пространством, средой, воздухом всегда была Грузия — это несомненно. Мотивы природы в декорациях Гунии крайне редки, но даже тогда, когда художник прибегает к формам отвлеченным, ограничивается фразой лаконичной и достаточно абстрактной, — даже такая фраза и такие формы приносят с собой на сцену поразительной убедительности представление о том, что окружает вырванный художником островок действия: о пейзаже, о котором художник не говорит, кажется, ни слова; о том, что повсюду здесь разлито дыхание древности и каждый камень привык говорить с веками; о том, что совсем рядом небо. О том, что человек здесь рожден, чтобы жить на пределе своих сил и страстей — этого требовала природа и история. О том, что здесь нужно быть решительным в выборе — этого тоже требует история, горы и близость неба.

Трудно себе представить, что в декорациях, которые построил Г. Гуния к «Гамлету», мог бы жить мальчик, лишь только познающий мир, рефлексирующий, растерянно ищущий истину, пугающийся Призрака. В этом Эльсиноре, по всему видно, должны жить и жили сильные и мужественные люди, возводили они все на века, уверенные, что в датском королевстве никогда ничто не прогниет. В этом Эльсиноре нет и намека на упадок, запустение, распад. Он, правда, мрачен и суров, но и обитатели его не отличались особой веселостью и склонностью к сентиментам.

Из архитектуры Эльсинора художник как бы вырывает отдельные фрагменты — высеченные из камня светильники, зубцы стены, верхушку часовни на кладбище, каменный крест — и располагает их в объеме сцены свободно; чаще всего они повисают над планшетом, словно выхваченные лу-





Эскиз к спектаклю «Мученичество святой Шушаник» М. Мревлишвили

чом света, то приближаясь к героям, то отступая, всегда как бы чувствуя или предощущая события.

Это менее всего символы, а только лишь знаки мира, очень цельного и непоколебимого, который рассчитан на вековой порядок, на раз и навсегда определенный ритм. В этом мире случилось непредвиденное, но не то чтобы навсегда «порвалась связь времен» — в Эльсиноре Г. Гунии это произойти не может, потому что этот Эльсинор принадлежит Гамлету и более чем к кому-либо другому имеет отношение именно к нему: это мир его отца, мир детства Гамлета, его юности, в который он возвратился, который будет всегда его миром, даже если это нужно будет доказать ценой собственной жизни.

Такое ощущение, что уже сами декорации отвечают на вопрос датского принца: «Быть!» И решение художника, может быть, одно из немногих вообще пластических решений «Гамлета», когда среда спектакля ориентирована и сопоставлена именно с внутренним миром героя, который от этой среды неотделим, в этой среде естественен, а противоестественно лишь то, что с этой средой несопоставимо, что возникло и существовало ей вопреки.

Георгию Гуния, пожалуй, наиболее всего близка трагедия. Это жанр, которым художник владеет мастерски, к которому стремится и в воплощении которого всегда ищет чистый ход. Так в «Гамлете» самым тщательным образом отобраны пластические акценты — только те, в которых резонирует «музыка трагедии»; только такие пластические выражения, которые диктуют спектаклю движение к трагической развязке, нивелирующие частности, отступления, настойчиво повторяющие о главном.

В «Мученичестве святой Шушаник» М. Мревлишвили Гуния еще более сдержан и немногословен, нежели в «Гамлете», еще более сосредоточен и суров. Художник предоставляет трагедии развиваться неумолимо и неизбежно: в пластике изначально заключена неминуемость трагического финала.

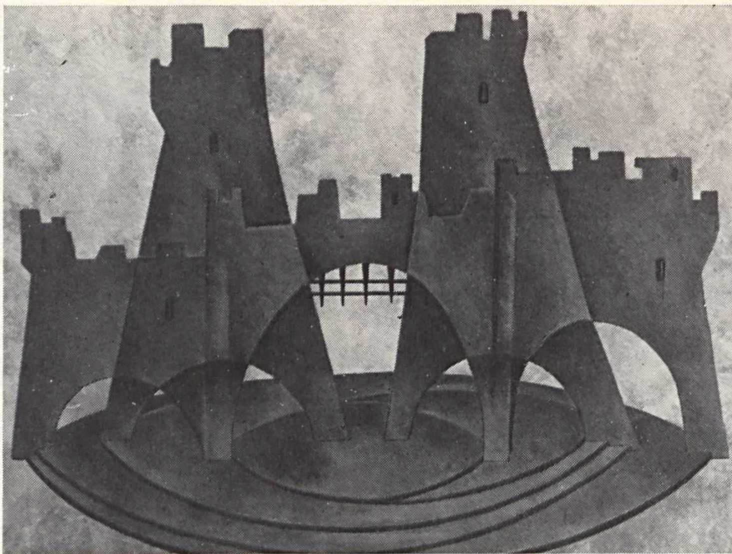
В странном неопределенном пространстве, которое, наверное, ближе к небу, чем к земле, которое кажется заполненным густыми облаками, медленно ползущими неизвестно откуда и куда, повисла зловещая композиция из металла, с торчащими острыми зубьями — фантастических размеров терновый венец. В центре сцены — круг, очерченный красным. И больше ничего, если не считать высокой, обрамляющей сцену арки. Металлические зубья по ходу спектакля будут медленно опускаться вниз, словно нацеленные на что-то в центре красного круга, как щупальцы гигантского скорпиона, наметившие свою жертву. В финале к этим опустившимся совсем низко зубьям монахи прикуют за руки Шушаник. И тогда покажется, что сильнее заклубятся облака, унося с собой Шушаник в ореоле огромного тернового венца. И тогда покажется, что спокойная и торжественная арка — это вход куда-то в вечность и в память.

Кстати, это очень характерно для трагедий Г. Гунии — в них настоящее и вечность всегда рядом, они всматриваются друг в друга спокойно и привычно. Г. Гуния — художник подлинно грузинский, в мироощущении которого эти понятия всегда существовали в очень близком соседстве и одновременно.

В декорациях к «Антигоне» Ануя художнику как будто не было дела до того, что автор имел в виду отнюдь не античность. Ему и на этот раз нужно было сказать о своем. И он заставляет хрупкую девочку метаться и погибать под тяжелым каменным портиком, вдруг отделившимся, оторвавшимся от своего основания и возникшего здесь как бы из вечности, чтобы об этой же вечности и напомнить. И пусть автор и спектакль говорят совсем о другом, думают о времени, не столь далеком, как античность, художнику все равно необходимо повторить о том, из чего все возникло. И к чему, в сущности, все возвращается.

Также и в «Жаворонке» Ануя. Ритм деревянных вертикалей все время

Эскиз к спектаклю «Ричард III» У. Шекспира



как бы прерывается ритмом встречных горизонталей деревянных балок: может быть, это кресты, может быть, виселицы, а может быть, и то и другое одновременно, как, собственно, и было во времена Жанны д'Арк. Вокруг беспредельное светлое пространство. И тоже все происходит как бы на границе вечности, куда ведет эта условная деревянная анфилада. Раньше могло быть все, что угодно, и можно было даже усомниться в голосах, которые слышала Жанна у старого дуба в Домреми, но когда героиня окажется здесь, среди этих деревянных вертикалей, на этом деревянном помосте, у креста стремительно вознесшегося вверх — здесь уже нельзя усомниться ни в чем. Потому что здесь Жанна говорит уже с вечностью, до которой только один шаг, которая совсем рядом, беспредельная и ясная. И что по сравнению с ней эти связки хвороста, зловеще лежащие в углах помоста, что эти виселицы, эти кресты, этот помост, похожий на плаху. Это только лишь вход...

В декорациях к «Лихолетью» (по Н. Лордкипанидзе) трагическое мироощущение художника неожиданным образом оказалось окрашенным гротеском, даже скептической иронией. Художник отказывается от какой-либо единой метафоры, столь красноречиво присутствовавшей во многих его предыдущих произведениях; в пластическую ткань образа он включает символы, но странно компрометирует их, обращает в свою противоположность.

Художник строит мир, в котором на сей раз действительно «порвалась связь времен», от которого отвернулась вечность и который вследствие этого обречен. Может быть, впервые у Г. Гунии сценическая среда так осязаемо конкретно лишена устойчивости, стабильности, так готова к распаду.

Одежда сцены — грубая истлевшая дерюга, во многих местах наспех заштопанная, но продолжающая истлевать, рваться, гнить. Лесенки, сколоченные помосты, обломки каких-то деревянных ступеней — все сгрудилось, прижалось друг к другу, словно в страхе перед концом, все уже неустойчивое, шаткое, разболтанное и обгоревшее. Болтается вниз головой распятие. Святой Георгий — это обгнивший скелет на таком же обгнившем скелете коня. Ангел с облезшими крыльями, вместо спокойного и просветленного лика — череп, зияющий провалами глазниц.

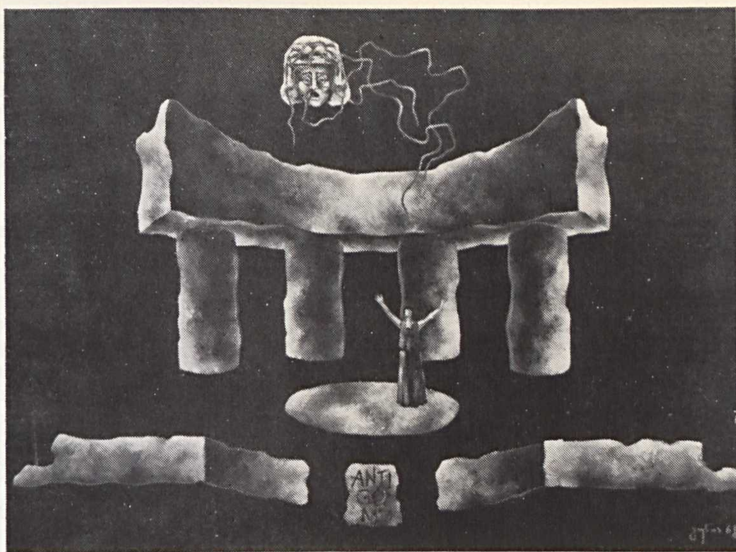
Художник педантично подробен, внимателен к деталям, для него важна и существенна каждая мелочь — так исследует врач больного, пораженного неизлечимой болезнью. Так исследует художник мир, пораженный предательством, неспособный ему сопротивляться, погубивший сам себя. В «Лихолетье» Г. Гуния, может быть, впервые «замыкает» среду, ограничивает пространство; оно трансформируется, но только внутри самого себя, оставаясь, в принципе, той суммой, от перестановки слагаемых в которой ничего не меняется.

Все это не случайно. По сути, Г. Гуния и в этом спектакле предстает художником с той же постоянной системой доказательств своего мироощущения, что и в «Гамлете», в «Мученичестве святой Шушаник», в «Жаворонке». Дело только в том, что здесь это система доказательств как бы от противного.

В одной из последних своих работ, в «Короле Лире» Г. Гуния разместит в объеме сцены неопределенный «живой» объект — огромную кожу, к концам которой прикреплены тяжелые канаты с противовесами. На протяжении всего спектакля этот объект будет возникать в самых разных своих пластических проявлениях, открывая в себе готовность к любого рода смысловым трансформациям. Канаты могут вытянуться стройными рядами, кожа распрямится и станет картой королевства Лира в сцене раздела. Натягиваясь или расслабленно падая, канаты будут «превращать» кожу в своды дворца Реганы, в военный шатер... В сцене бури они будут бешено болтаться, а обезумевший Лир, спотыкаясь и падая, будет напрасно искать защиты от взбесившейся стихии, когда земля превратится в вязкую, колышащую-

Эскиз к спектаклю «Король Лир» У. Шекспира





Эскиз к спектаклю «Антигона» Ж. Ануя

ся массу, уходящую из-под ног, вспучивающуюся и проваливающуюся. В финале кожа обессиленно упадет, ровно укроет пол сцены. Вытянутся строго канаты, и Лир уйдет со сцены с мертвой Корделией на руках.

Г. Гуния знает и чувствует древнее искусство Грузии, ее архитектуру, фрески, книжную миниатюру, влюблен в материальную культуру своего народа. И это так или иначе всегда отражается в его спектаклях — в их колористических решениях, в их архитектонике, пространственных ритмах, в деталях, костюмах.

В сценографии к драматической поэме Л. Саникидзе «Кивчагоба» художник в качестве основного декоративного элемента изобретательно использует шрифт древних грузинских рукописей. В синем — цвета неба, цвета фресок — пространстве сцены размещен гигантский обрывок пергамента с текстом одной из древних хроник. Узкий, у самой рампы станок тоже укрыт пергаментом; своими контурами этот станок напоминает изображение земли на древних грузинских миниатюрах. Более того, художник делает шрифт еще и главным организующим элементом костюмов всех персонажей — надписи нанесены на все одежды, они «живут» вместе с героем, неотделимы от него.

Вспоминается, как когда-то Петре Оцхели в «Отелло» изобразил героев трагедии «вырастающими» из скульптур, костюм «окаменевал» вместе с персонажем, и персонаж оказывался частью каменных интерьеров, порождением не столько живой человеческой плоти, сколько холодных каменных стен. П. Оцхели искал следы ушедшей трагедии в венецианской архитектуре, всматривался в скульптуры и своды, пытаясь увидеть человека, жившего среди них, и видел его — вырывающегося из камня и уходящего в него, обращенного к нам и оставшегося там, в своем времени.

Г. Гуния всматривается в стройные ряды букв, в древние письмена,— и они выступают из строчек, отделяются от пергамента, собираются вместе. И это уже не просто слово, не просто имя (на всех костюмах написаны имена персонажей поэмы), а человек, это люди, которые вырвались из времени своего, приблизились к нам и говорят с нами. Образы Г. Гунии всегда внутренне сосредоточены, но их энергия редко выплескивается звонким пластическим акцентом. Художник предпочитает весомую и краткую фразу, исполненную мудрости, афористичную и точную. Этому художника тоже научила Грузия — простые и совершенные линии ее древних храмов, строгие лики святых на иконах, белый снег ее гор и синее небо над ними, немногословность жителей горных аулов, которым, кажется, дано знать, «какая связь меж теми, кто сейчас лежит во тьме, насыщенной веками, и теми, кто заплаканностью глаз вникает в надпись на могильном камне» (М. Квилидзе).

Аскетические и суровые образы Георгия Гунии исполнены монументальности, за ними всегда — значительность идеи, удивительная целостность мироощущения. И это еще одно свидетельство того, как органичная для художника грузинская театральная традиция, наполнявшая особой значительностью работы многих его предшественников, вливает особый смысл в любую самую безудержную фантазию его коллег. Внутренняя монументальность — одна из тех особенностей современной грузинской сценографии и одно из тех поразительных ее качеств, которые уходят своими корнями в древность, в мистерию, в народный праздник.

Эскиз к спектаклю «Человек из Ламанчи» Д. Дэриона



Мастер гуцульской резьбы В. В. Гуз

Михаил Ильин

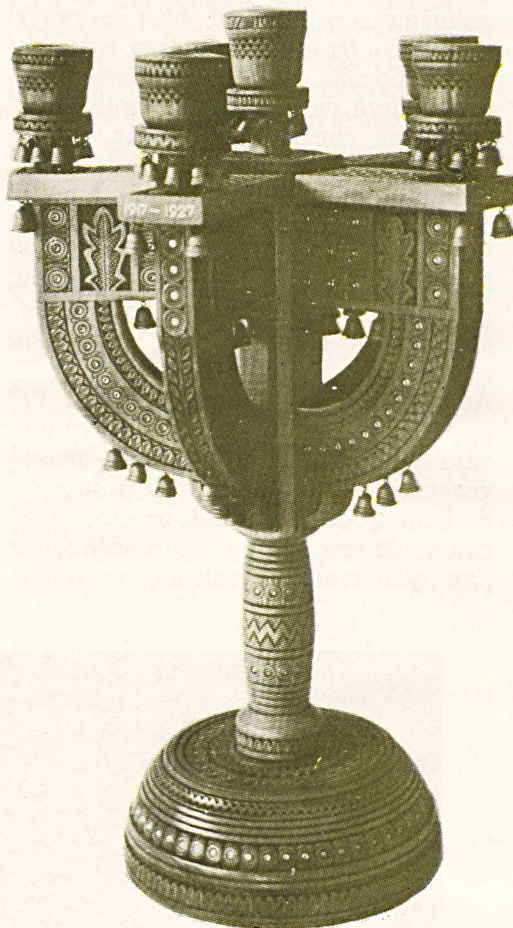
Художественная резьба по дереву распространена в республиках Советского Союза главным образом там, где имеются леса с различными породами деревьев. То это будет пропильная резьба, то скульптура с крупными или мелкими порезками — «писками», известная по изделиям подмосковного села Богородское. Часто подобные изделия предназначены служить в быту. В этом случае с целью сохранения древесины ее покрывают росписью, а затем лаком. Достаточно вспомнить Хохлому. Помимо этой резьбы, была распространена, особенно в прошлом, инкрустация (интарсия). Она покрывала порой значительную поверхность произведения. Примером могут служить донца прялок Городца на Волге.

Инкрустация деревянных поверхностей нашла себе место и на Украине. Однако инкрустированный узор современности исходит теперь не столько из приемов деревянной резьбы, сколько из упрощенного орнамента вышивки и шитья. Такой прием привносит в деревянные изделия чуждый им художественный строй. Художник, работающий в области декоративного искусства, должен всегда помнить свойства избранного им материала. Этот «закон» не надо трактовать догматично. Но все же обращение к приемам художественной обработки иных материалов может найти себе место лишь тогда, когда переосмыслен весь строй художественных приемов, подчинен специфике избранного материала и продиктованным им формам. Одним из центров художественной обработки дерева следует считать прикарпатский город Косов Ивано-Франковской области. Здесь наряду с деревянными изделиями широко развито производство керамики с типичной для Косова ангобной росписью. Тут в Косове и его округе ткут ковры-паласы, изготовляют длинноворсовые лежники-покрывала. Косов — город искусства, где сосредоточены не только производство различных видов декоративных изделий, но и организован учебный центр (техникум), где учится молодежь, чтобы со временем стать художниками.

Среди многочисленных и различных по призванию мастеров и художников следует назвать Владимира Васильевича Гуза — одного из выдающихся по своей художественной деятельности специалистов. Он не только художник, занимающийся художественной обработкой дерева, но и знаток в области украинского декоративного искусства. Изделия мастера поражают своей тончайшей обработкой. Эта своеобразная «гравировка» привлекает взор разносторонней резьбой геометрических порезок. Геометрические мотивы, созданные В. В. Гузом, не сухи и не резки, а необычайно ритмичны и гармоничны. Конечно, «узорочье» произведений В. В. Гуза имеет известное отношение к обработке металла — черни и гравировке. Но общность эта чисто внешняя, так как в узорах В. В. Гуза ведущим мотивом является художественный строй резного дерева.

Мастера Прикарпатья предпочитают неокрашенное хорошо отшлифованное дерево, в котором с особой яркостью выявляются качества его структуры. Именно в этой области развился талант мастера резьбы Владимира Васильевича Гуза. Благодаря неглубокой врезке деталей рисунка, резьба Прикарпатья (в частности, и у В. В. Гуза) невольно напоминает своеобразную вышивку или тканые изделия. Украшенные таким узором произведения ценятся за декоративность то мелких мотивов рисунка, то крупных, если изделие тяготеет к известной укрупненности форм. Резьба В. В. Гуза в этой области всегда обладает ясной композиционной симметрией; если есть возможность, художник прибегает к центричности.

В его творчестве декоративные резные блюда и тарелки занимают одно из первых мест. Здесь хочется выделить ряд произведений этого типа. Таково блюдо, украшенное «кокошниками», обходящими его донце. В нем сосредоточены основные декоративные мотивы — то полукруга, то фестонообразного обрамления. По борту блюда располагается замкнутый по композиции узор, в котором нетрудно увидеть геометризированный растительный орнамент. В другом блюде мы видим новые геометрические мотивы, где особую роль играют округлые орнаментальные формы. В центре маленьких кружков, которые являются основным орнаментальным мотивом блюда, видны золотистые металлические «кнопочки». Они подчеркивают плавность орнамента, который заполняет собой всю поверхность блюда. Можно было бы ожидать, что примененный геометрический узор внесет известную сухость в это произведение. Но золотистые кружочки латуни усложняют ритм изделия, золотистый металл красиво гармонирует с палевым цветом дерева. Особенно удалась звезда в центре блюда. Она задает тон всему орнаментальному построению, составляя декоративную основу всей художественной композиции. В этом изделии В. В. Гуза видно виртуозное владение техникой построения орнаментов.



В. В. Гуз ищет такие формы, которые выдержали бы сложный орнаментальный строй. Примером такого рода может служить пятисвечный подсвечник. Художник внимательно отнесся к общей сложной центрической композиции. Центральный держатель свечи строится на основе традиционных форм — полушарие поддона, затем столбик-держатель, несущий две пересекающие друг друга дуги, на верху которых по кругу расположены четыре «стаканчика» для свечей. Эти розетки для свечей более массивны, чем центральная, самая высокая и завершающая всю композицию в целом. Все части этого сложного пятисвечного подсвечника обильно покрыты геометрическим и растительным орнаментом. Единственной деталью, противоречащей художественному замыслу, являются меморативные даты на торцах завершающего перекрестия.

Может показаться, что композиция несколько тяжеловата (в особенности ее верхняя часть). Однако подвешенные в наиболее важных частях подсвечника миниатюрные «колокольчики» зрительно облегчают композицию произведения, одновременно вводя интересный декоративный мотив. Недаром такие детали получили признание и распространение у рядовых мастеров резьбы по дереву. Выразительно убранство папки для бумаг и мемориальной шкатулки, исполненных В. В. Гузом. Крышка папки для бумаг покрыта мелким узором. По центру квадратиков применены золотистые кружочки. Художественные изделия В. В. Гуза неоспоримо свидетельствуют об изобретательности этого признанного мастера. Сопоставляя публикуемые произведения В. В. Гуза, видишь, что он пользуется сравнительно ограниченным числом приемов декоративной резьбы по дереву. В то же время каждое его новое произведение открывает перед нами увлекательный и разнообразный мир, мир ювелирной, если так можно сказать, обработки дерева.

В другом произведении В. В. Гуза акцент ставится не только на крупный орнамент, но и на пропиленные косыми крестами борта блюда, которые создают новую декоративную форму. Она перекликается своим построением с центральной орнаментальной звездой, состоящей из своего рода распускающихся крупных бутонов. Применение золоченых кружев, как и обработка фона, напоминает металлический «канфаренный» прием, столь частый в серебряных с позолотой изделиях (например, в черни). Обращение к такой системе обработки вносит в это деревянное изделие металлический оттенок. Конечно, такое обращение к металлу несколько спорно. Но вместе с тем геометрический металлизированный узор получает здесь новый оттенок — более мягкий по контуру и вместе с тем более яркий благодаря чередующимся «клеймам» по борту блюда.

В. В. Гуз обращается в своей работе к художественным формам и фактуре других материалов. Но прибегая к декоративным приемам, например, ткачества, металла и т. п., он каждый раз находит такие мотивы, которые можно переосмыслить в дереве. Иными словами, В. В. Гуз не боится известного синтеза взаимосвязанных художественных мотивов, свойственных другим материалам. Поэтому так разнообразны, так декоративно богаты его изделия, которые каждый раз поражают зрителя своим художественным совершенством.

В чем же правда архитектуры?

Андрей Косинский

В последние годы наблюдается весьма странное состояние архитектурной критики. С одной стороны, бросается в глаза замешательство перед результатами строительной деятельности последних десятилетий, не принесшими, как кажется, особых художественных открытий, с другой, — столь же негативное отношение к поискам образной выразительности, отливающееся в пугающий вопрос «а куда это нас заведет?»

В частности, в ряде выступлений в печати, на различных совещаниях приходится слышать настойчиво выражаемые опасения в правильности того пути в советской архитектуре, который был намечен в ряде работ ташкентских архитекторов в конце 60-х — начале 70-х годов.

Пытаясь разобраться в причинах этой настороженности, я все чаще прихожу к выводу, что корни ее кроются в каком-то недоразумении по поводу исходных посылок, лежащих в основе предлагаемого художественного метода.

Мы со студенческой скамьи и в дальнейшем всей практикой архитектурного творчества воспитаны на понимании «стилевого» развития искусства, причем представление о «чистоте стиля» является базовым при оценке как того или иного произведения архитектуры, так и «вкуса» и уровня таланта любого мастера.

Поскольку стилю соответствует довольно ограниченный набор средств художественной выразительности, критик получает право делать совершенно определенные выводы о вредности применения в конкретном стиле каких-либо иных стилевых форм, «нарушающих» чистоту стиля, свидетельствующих о беспомощности и, конечно, «дурном вкусе» автора, их применившего.

С этой точки зрения критика, раздающаяся в адрес таких сооружений, как жилые дома на улице Б. Хмельницкого в Ташкенте, Выставочный зал Союза художников Узбекистана, чайхана «Самарканд», национальная баня «Хаммом», естественна. Эти сооружения действительно не укладываются в рамки укоренившихся эстетических представлений; критерии «современного стиля», предполагающие оценку ясности выражения конструкции в форме, не дают возможности видеть в облике этих сооружений ничего, кроме подделки под прошлое и все того же дурного вкуса.

Такое же отношение вызывают сегодня и другие произведения архитектуры в других городах, например, дом № 37, недавно построенный на улице Горького в Москве.

И все это с точки зрения современного стилевого мышления, повторяю, правильно. Однако, когда я говорю, что не могу отделаться от ощущения недоразумения — это значит, что уже существуют иные, «внестилевые» принципы формообразования, открывающие неожиданные возможности на пути поиска совершенно новых средств выразительности.

Оговорюсь сразу: я ни в какой мере не ставлю под сомнение такие основополагающие категории архитектуры, как конструкция и функция или социальная обусловленность. Архитектура (за редким исключением) всегда была и конструктивной, и функциональной, так как не было в истории архитектора, который бы сознательно строил неудобно и непрочно. Но отсюда вовсе не вытекает, что форма есть непременно конструктивное выражение функции, что формообразование нельзя рассматривать как выражение процессов, не имеющих отношения ни к функции, ни к конструкции.

Итак, зададимся вопросом: такие попытки, как предпринятые у нас в Ташкенте, например, в чайхане «Самарканд», построенной по проекту архитектора С. Сутягина или в выставочном зале архитекторов Ф. Турсунова и Р. Хайрутдинова, осуждаются,— почему? Склонность видеть в них некую несерьезную дань «восточной экзотике» не выдерживает критики. То, что на взгляд европейца является экзотикой, для местного жителя — естественная среда обитания. И следовательно, мерки здесь должны быть иные. Но может быть, все дело в том, что эти первые попытки не столь привычны и не укладываются в рамки устоявшихся на сегодня вкусов?

*

Архитектура XX века началась с резкого отказа от стилевого мироощущения: отбросив ордер, изгнав из своих средств орнамент, она, казалось бы, ограничила исходные творческие посылки одной лишь «правдой» функции и конструкции и устремилась в направлении «технологического» освоения мира. Однако довольно быстро дерзкие декларации утратили первоначальный смысл; отрицание всяких стилей породило новый стиль, нейтральный стиль глобального техницизма, возродив тем самым стилевое понимание архитектуры. Ограничения в выборе средств художественной выразительности, принятые на вооружение этим стилем, оказались столь велики, рамки его столь узки, что сегодня мы стоим перед фактом невероятной нивелировки, при моральном и эмоциональном оскудении мировой архитектуры. Разрешив задачи утилитарные, функционализм породил большое количество художественных проблем, сегодня не имеющих ответа.

Огромные массы эстетически инертного градостроительного материала, именуемого «массовым строительством», начали обильным потоком захлестывать отдельные талантливые находки. Массовое тиражирование художественных идей привело к их эстетическому исчерпанию. Работа над формой свелась к простой комбинаторике небольшого числа геометрических форм. Творческий труд архитектора в массе своей уподобляется техническому конструирова-



Любое произведение может считаться произведением искусства только тогда, когда оно несет в себе ответ личности, ее породившей.

В. Белинский

Строительный мир наполнился обилием огромного количества лихо выполненных инженерных проблем. И вся эта масса железобетонных, подвесных, сквозных и других чудес ожиревшего комфорта расплескалась в блестящей синтетике от Москвы, Парижа, Нью-Йорка и далее, до Токио — кругосветное наводнение механических красот. И мы, чтобы не отставать от других, ради моды готовы простить ей ее озорство и нанести Москве изъян, равный стихийному бедствию.

К. Мельников

Самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое, новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов. Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломительно нового в музыке, что оно стало ее вторым началом.
Б. Пастернак

Когда рушатся старые формы, они только заменяются новыми, уже давно существовавшими, но только теперь получающими четкое выражение.
Э. Мендельсон

Нужно быть одновременно смиренным, упорным и пылким в общении с природой, нужно быть рабски преданным ей возлюбленным, если хочешь постичь ее законы. Чем больше проникается мысль этими законами, тем большую обретает она свободу.
Э. А. Бурдель

нию, отчасти сдобренному небольшими дозами дизайна. Рассматривая проекты на советах, экспертируя их, приходится обращать внимание на то, что очень часто архитекторы боятся красоты, чтобы не быть обвиненными в «декоративизме», так как все, что как-то выпадает из русла привычных представлений и вкусов, тут же объявляется «эклектикой», далеко не в лестном смысле этого слова. Таково действие теоретически базового для современной архитектуры принципа «экономии средств выразительности».

В результате — боязнь красоты, эмоциональной насыщенности, ставка на примитив. Как следствие этого — из архитектуры почти исчез талант, уступив место администратору. Понятие «мастер» отождествилось с понятием «руководитель».

Недавно один уважаемый, много проектировавший и много построивший архитектор говорит мне: «В Хельсинки у дворца «Финляндия» очень интересная фасадная тема. В Англии ее уже использовали. Как бы ее применить в Ташкенте? Правда, в ней совсем нет цвета. Но ничего — цвет можно добавить!»

Конгресс-холл японского архитектора Отани в Киото почти один к одному прижился у нас на берегу Черного моря в виде лагеря «Орленок».

Формы многоэтажного «Дома Фокса» в Гаване с незначительной переработкой существуют и в Москве, и в Ташкенте в виде «домов-книг».

Дань нью-йоркскому «Левер-Хаузу» Гордона Баншефта отдал и автор этих строк, проектируя и строя совместно с П. Зиновьевым и Л. Соколовым административный корпус завода имени Лихачева в Москве. Каково же было его удивление, когда недавно в Ленинграде он увидел почти то же самое, только уже в виде дома быта.

Этот список можно продолжать как угодно долго. В нем речь идет о зданиях, для нашей архитектуры, как сейчас говорят, уникальных, — что же говорить о массовом строительстве, где новые жилые кварталы Архангельска почти неотличимы от таких же кварталов Ташкента? Причем, все эти явления — материализация теоретических установок, закрепленных и документально.

В Положении об авторских правах архитектора (статья № 49) прямо говорится: «Лицу, использовавшему чужое произведение для создания нового произведения, принадлежит авторское право на созданное им произведение».

Таков вполне привычный для нас способ «творчества», во всех прочих сферах искусства носящий название «плагиат».

Сегодня упреки в адрес архитекторов звучат с трибун высоких совещаний, со страниц газет, в профессиональных и бытовых разговорах. Термин «безликость» стал едва ли не символом современной архитектуры. В ситуации, когда создание новых образцов почти повсеместно заменено работой по готовым образцам, значимость архитектурного произведения естественно сводится к его величине и определяется количеством дефицитных стройматериалов и тщательностью отделки. Правда большого искусства Архитектуры заменяется усердием прораба.

Прошу понять меня правильно: я далек от того, чтобы отрицать более чем 50-летний период развития мирового зодчества. Просто я хочу сказать, что его надо, на мой взгляд, рассматривать как переходный, промежуточный этап на пути к действительно большой современной архитектуре.

За всю историю человечества мир не знал достижений в области техники и технологии строительной индустрии, подобных тем, что принесло с собой это время. Постановка проблем социальных, переворот в области градостроительства, поиски новых истин вывели архитектуру из раздела привилегированных искусств, осуществлявших себя, в основном, в строительстве дворцов, богатых особняков и театров, в сложнейшую отрасль человеческой деятельности по переустройству жизненной среды. Трудно переоценить масштабы этих сдвигов.

И все же в области эстетики этот этап очищения и поиска собственного художественного мировоззрения, отличного от всего ранее накопленного в мире, явился, с моей точки зрения, своеобразным «доказательством от противного», показавшим, что отрыв от истории гибелен, что в архитектуре искусство не поддается рационализации, что не все полезное прекрасно, что процесс творчества таинственен и не сводим к совокупности легкодоступных правил. Этот этап нужен был для того, чтобы пересмотреть творческие запреты и осознать, что правда функции и конструкции, — частная правда архитектурной формы, — далеко не то же самое, что правда большого искусства Архитектуры.

*

Современная архитектура зародилась в рамках культурного движения, категорично противопоставившего себя всему предшествующему художественному опыту человечества. Понятия прогресса в технике и искусстве отождествились. В результате, «современным» произведением архитектуры стало считаться то, что создано лишь в самое последнее время. Архитектурное наследие оказалось изъятым из поля зрения проектировщика как недопустимый «архаизм». Попытки работать в гармонии с ранее созданным показались неприемлемым «стилизаторством». Мы как-то забыли, что развитие техники и развитие искусства — процессы существенно различные. Если прогресс в технике заменяет все устаревшее новым, при постепенном изъятии из жизни этого устаревшего, то развитие искусства идет по пути создания, накопления,

Стиль, достигнув совершенства, становится критерием для слепца, костылем для хромого, единственным выходом и последним прибежищем для слабосильного.
Ф. Л. Райт

Высшим и единственным в своем роде актом как в природе, так и в искусстве является образование формы.
И. В. Гете

Художнику дано право окружать современную реальность сказочным климатом многовековой давности.
П. Антокольский

Человек, деятельность человека должны заключать элемент бесконечности, придающий явлению определенность, характер.

Б. Пастернак

Тот, кто, не нарушая современных требований и современных материалов, создаст произведение, которое покажется существовавшим искони, сможет считать себя вполне удовлетворенным.

О. Перре

Как мелки наши с жизнью споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
Мы выросли бы во сто раз.

Р. М. Рильке

отбора временем и затем постоянного существования всего отобранного.

Под современностью, строго говоря, следовало бы понимать то, из всего созданного человечеством, что необходимо ему сегодня в его нравственном самосовершенствовании. Если принять эту точки зрения, то мы должны будем признать, что многое из того, что рождено в достаточно отдаленные времена, нам сегодня ближе и нужнее, чем иные продукты современной реальности. Следовательно, и современнее. Иначе, чем можно было бы объяснить возрождение в Москве Триумфальной арки и уже живой вопрос о ликвидации панельных домов, выстроенных всего два с небольшим десятка лет назад?

Такое понимание — не скажу «верно», но практически нам сегодня необходимо, ибо оно раздвигает рамки, накладываемые на мастера стилевой системой ценностей, приводит к пересмотру этих ценностей и позволяет без боязни неограниченно оперировать любыми архитектурными формами, активно расширяя диапазон творческих возможностей архитектора.

Безусловно, всякое произведение архитектуры должно быть наделено чертами современности, но если оно будет наделено только этими чертами, оно не переживет своего времени. Проверку временем способно выдержать лишь то, что несет в себе, кроме черт современности, еще и черты вечности.

*

В качестве альтернативы стилевому мышлению художника можно было бы по аналогии с современной физикой выдвинуть принцип дополнительности, или, говоря по-другому, «пространства в пространстве». Любое пространство, в котором работает архитектор, уже изначально организовано природой, и чаще всего эта организация прекрасна. Задача архитектора — развить и обогатить это пространство, но не заменить его. Ничего нового в таком утверждении, конечно, нет: разве не так понимали свою задачу, например, строители афинского Акрополя или комплекса храмов в Дейр Эль-Бахри? Если древний метод самоподчинения пространству безошибочно давал положительные результаты, — это можно просмотреть вплоть до нынешнего народного жилья, — то пространство, реорганизованное современной профессиональной архитектурой, нередко оказывается менее значимым, чем до его реорганизации.

Церковь Никиты «что за Яузой», сооруженная в конце XVI века, точно вошла в архитектуру Таганского холма, завершив и обогатив один из интереснейших ансамблей Москвы у слияния Яузы с Москвой-рекой. В середине XX столетия высотное здание на Котельнической набережной в Москве по-новому организовало пространство Москвы-реки и Яузы. Но для этого пришлось срезать Таганский холм и изъять из активной жизни один из интереснейших ансамблей московской застройки. Произошло не обогащение, а замена одного другим. Насколько последнее лучше первого — предоставляю судить читателю.

Не следует думать, что я призываю ко всякому невмешательству в природу естественную или искусственную. Это невозможно и не нужно. Речь идет о вмешательстве дополнительном, о создании пространства, точно и гармонично обогащающего конкретное исходное пространство.

Говоря проще, архитектура должна естественно соответствовать той земле, на которой она родится, как соответствует этой земле и природа, и глубинная культура населяющего ее народа. Если мы этого добьемся, то города наши перестанут в их новых частях походить друг на друга как «близнецы-братья», — ведь земля везде разная. Да разве этого уже не происходит? Сегодня поиски новых архитектурных форм с позиций максимального приближения к конкретному пространству ведутся достаточно широко, — надо только осознать их как принцип. Образ Советского посольства в Мавритании (архитекторы Ф. Новиков и Г. Савич) в значительной мере определился окружающей его пустыней, вызвавшей к жизни острую композицию и неожиданную архитектуру. Уже упоминавшийся жилой дом по улице Горького, 37 также вполне гармонично и дополнительно отвечает месту его постройки. Не утверждая, что это значительное произведение советской архитектуры, можно все же сказать, что на улице Горького он гораздо более точен, чем гостиницы «Минск» или «Националь». С этих же позиций спроектирована и построена и ташкентская баня.

Таким образом, новые представления об архитектурном формообразовании занимают сегодня все более прочные позиции. Безусловно, на этом пути могут быть и взлеты, и ошибки, но, как представляется, в целом он может вывести творческий процесс архитекторов на новый уровень.

Мне могут возразить, что у нас никогда не снимался с повестки дня «учет климатических особенностей» того или иного региона. Действительно, это так. Но до сих пор этот «учет» сводился до уровня «одного из факторов», влияющих на архитектуру, в то время как он — главнейшая предпосылка всему. Только в гармонии архитектуры с природой, породившей самого человека и его культуру, мыслим дальнейший путь развития строительной деятельности человечества на земле.

Однако осознание новых путей требует нового понимания первоначальных творческих предпосылок, принятия иной, может быть еще непривычной точки отсчета.

Для этого надо вновь почувствовать соки земли, не творя

Если художник хочет повелевать природой, он должен подчиниться ее законам — превратить собственный разум в разум природы.

Р. Роллан

Мы охотнее прощаем, когда осуждают наши взгляды, чем когда порицают наши вкусы.

Ларошфуко

Самым большим недостатком моих работ считается, по мнению моих недоброжелателей, то, что они недостаточно схожи с их работами.

Ж.-Д. Энгр

Нет стилей — есть художники.
Г. Курбе

С ума ты сходишь от Берлина.
Мне ж больше нравится Медынь...
К. Прутков

Без прошлого не создать будущего
А. Франс

Мы всегда должны начинать с того, чтобы считать архитектурное сооружение произведением искусства, а архитектора художником. Постройки и строители — это нечто другое, очень почетное, но иное.
Д. Понти

строительное насилие над ее пространством, но точно и гармонично отвечая ему. Освободиться от привычных эстетических оков и работать, не боясь эксперимента, поставив технику на службу решению высоких духовных задач, а не удовлетворению ее собственных возможностей. Мы должны отказаться от любых запретов, накладываемых на нас какими бы то ни было стилями, включая современный. Перед нами весь мир. Все формы его, все приемы, найденные и доведенные до совершенства, — наша палитра, наши неограниченные средства выразительности.

Если художественная сверхзадача любого архитектурного произведения определена правильно, никакой роли не будут играть приемы и средства, примененные в реализации этой сверхзадачи, откуда бы они не были почерпнуты.

Правда, на первых порах такая архитектура может рассматриваться как «архаизм» или «стилизация». Однако, со временем, должно прийти понимание того, что внешнее сходство с произведениями древней культуры есть результат совсем иных устремлений, иного, гораздо более сложного творческого процесса, что оно, это внешнее сходство, лишь поверяет, как камертон, точность возникшей гармонии.

*

В последние годы резко возрос интерес к национальным культурам. Это понятно. «Национальное» — естественный и неисчерпаемый источник творческого вдохновения любого художника.

В большинстве случаев интерес этот выражается пока в тенденции к «онационаливанию», применительно к конкретному случаю, усредненных форм современного техницизма. Но есть и другой путь, более сложный. Результаты его воспринимаются сегодня с трудом. Да их еще и мало. Однако, представляется, что именно он может открыть новый этап в развитии нашей архитектуры. Он предполагает глубинное понимание духовного лица народа, скрупулезнейший учет всех как физических, так и эстетических факторов, с которыми вступает в диалог новое сооружение, и в результате — создание нового качества, гармоничного окружению, дополняющего и развивающего его.

Первый путь предполагает привнесение в нейтральные формы современной архитектуры узнаваемых конкретных стилевых деталей и тем самым отнесение данного произведения к той или иной национальной культуре. В современных, я бы сказал, метаболических формах чайханы «Голубые купола» присутствуют в качестве привнесенной детали купола, как бы подвешенные в пространстве обеденного зала. Это и есть те самые узнаваемые стилевые знаки, которые позволяют отнести это сооружение к восточной культуре.

Начавшись с малых форм, ресторанов и кафе, приемы этого направления отвоевывают себе позиции в современной большой архитектуре, позволяя на первоначальном уровне решать вопросы разнообразия и национальной «прописки» ее произведений. Однако этот путь прямолинеен и носит поверхностный характер, оставаясь в рамках того же «интернационального» стиля, что не позволяет ожидать от него больших достижений в будущем.

Второй путь предполагает углубление в исторические пласты культуры того народа, который творит эту архитектуру, и подчинение проектной мысли логике взаимодействия на уровне прямой и обратной связи со всем комплексом культуры общества, окружением и главное, — с народом. На этом пути невозможны какие бы то ни было рецепты, потому что внестилевое формообразование может приводить к совершенно неожиданным результатам. Они могут быть похожи или непохожи на известные формы прошлого, как, скажем, купола на ташкентской бане, — это уже никакой роли не играет. Я убежден, что формы, возникающие в результате так понимаемого процесса архитектурного творчества, будут непременно глубинно национальными, ибо не войдут в противоречие ни с жизненными функциями, ни с культурой общества, ни с землей, ни с небом.

*

В заключение хотелось бы обратиться к вопросу: в чем же правда архитектуры? Мне думается, что эту правду надо искать вовсе не в прочности и удобстве (это элементарные требования к любой постройке) и не в следовании формы за функцией (это лишь один из возможных приемов), и даже не в создании красоты (вкусы общества переменчивы), а в том возвышающем глубоко философском воздействии на общество, которое она оказывает через свои лучшие произведения.

Архитектура — вторая ипостась существования человечества, искусственно созданная людьми среда обитания и жизнедеятельности. Ее воздействие на общество неотвратимо и постоянно. Так же неотвратимо и все более активно ее воздействие и на природу нашей планеты.

Сегодня мы находимся накануне, быть может, небывалого скачка в развитии архитектуры, потому что перед архитекторами, вооруженными техническими и социальными достижениями «новой архитектуры», но отбросившими ее эстетические путы, лежит обширнейшее, ничем не засоренное поле деятельности, настолько хорошо подготовленное, что на нем просто не могут не вырасти невиданные цветы. Мы стоим на пороге следующего шага в развитии нашей архитектуры. Подготовительный этап близок к завершению. Сейчас очень важно, чтобы в самом начале свежие ростки ее были замечены, доброжелательно осмыслены и устремлены в нужном направлении.

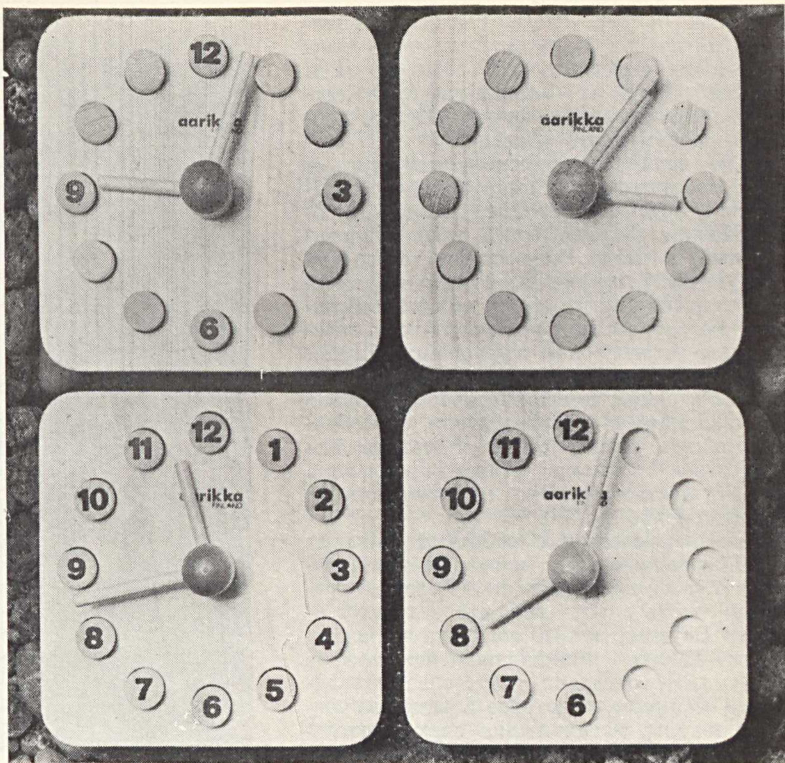
Только люди, чувствующие будущее, осознают, что традиция существует и живет.
К. Танге

Произведение архитектуры может стать произведением искусства только, если в нем есть, пусть минимальное, проявление творческого труда, иными словами, если оно содержит личный вклад архитектора. Без этого архитектура сводится к повторению уже известных форм и решений, к подражанию школам, ставшим академическими, представляющими собой пройденный этап.
О. Нимейер

Там, где природа кончает производить свои виды, там человек начинает из природных вещей создавать с помощью этой же самой природы бесчисленные виды новых вещей.
Леонардо да Винчи

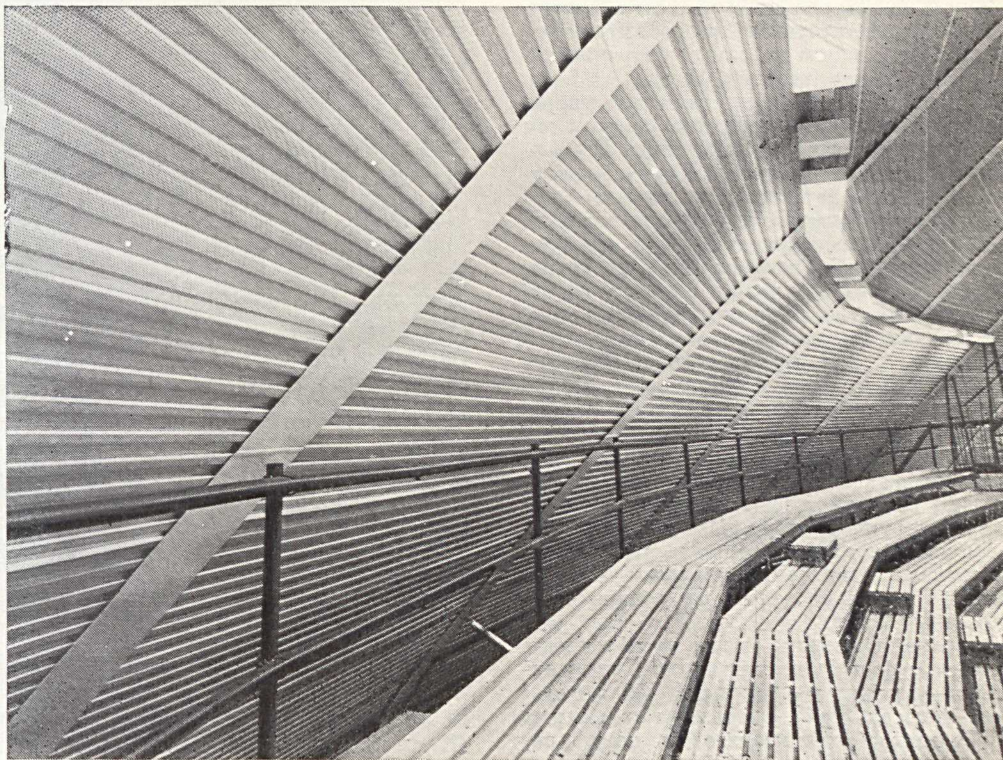
Финский дизайн — несколько имен

Олег Едзаев

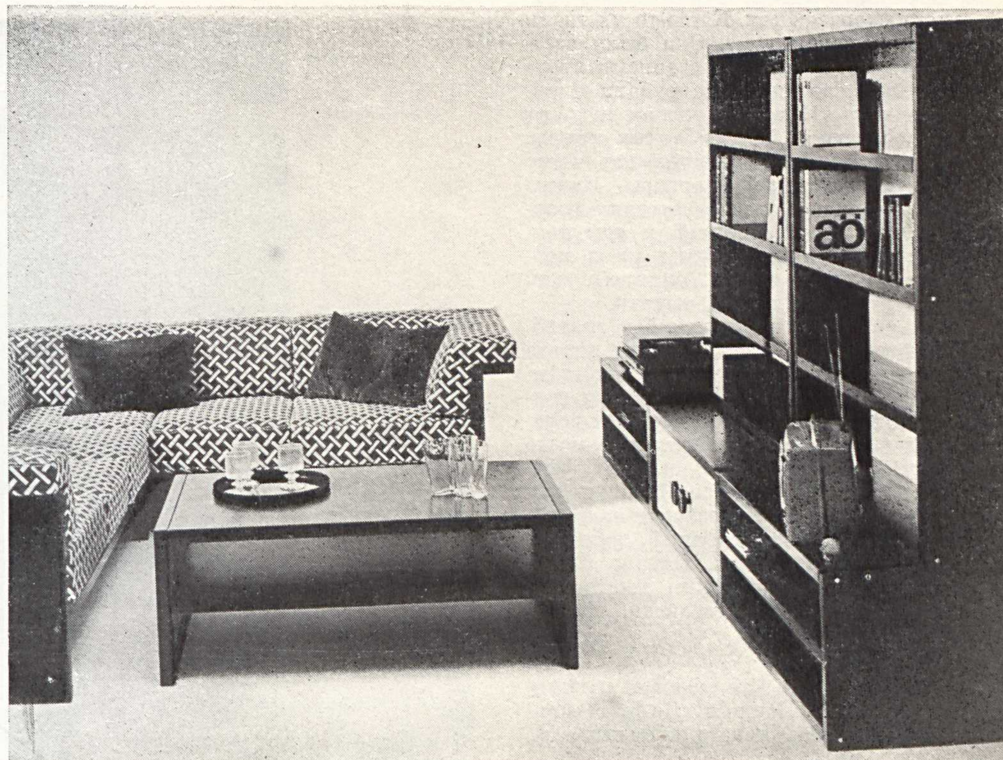


«Аарикка».
Настенные часы.
Дерево.
Дизайн К. Аарикка.
1977

Коверал-дом.
Зимний
спортивный зал.
Дизайн Осси
Райала
и Линдхолмин
Саха Ои.
1977



«Сотка».
Фрагмент
жилой комнаты.
1977.

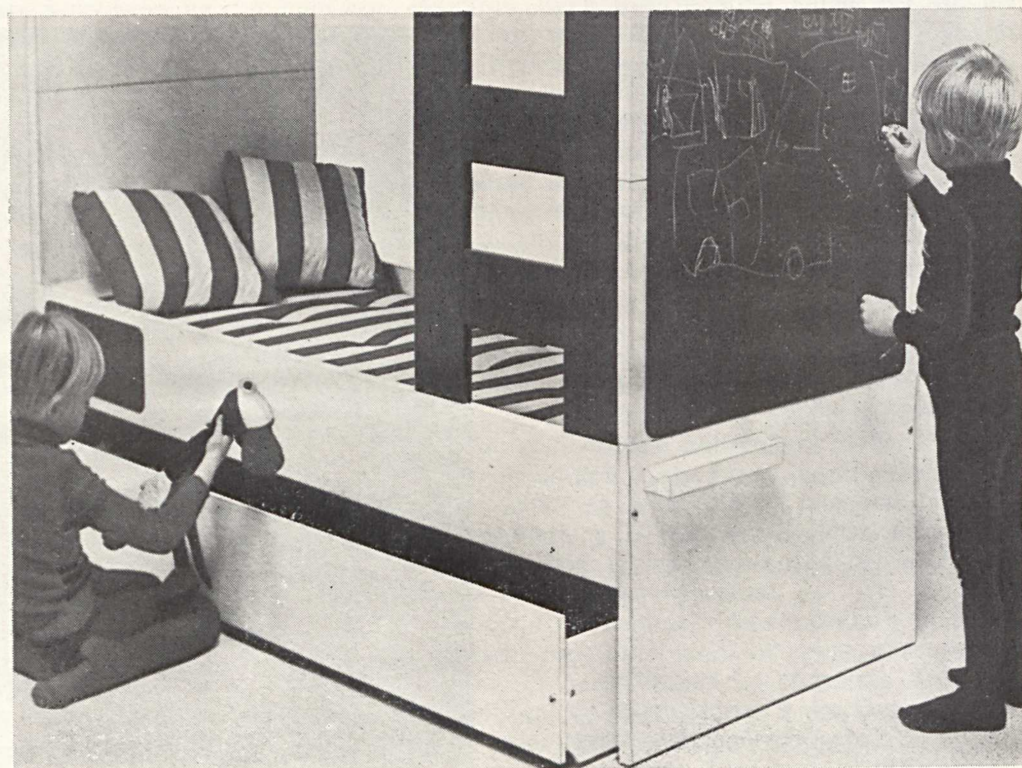


Ровно 80 лет назад колония финских художников покинула Париж, чтобы обрести связь с родной культурой, уходящей корнями в сельскую жизнь и быт Карелии. Возглавили это возвращение два молодых художника Аксели Галлен-Каллела и Луи Спарре. Имя первого хорошо известно. О втором говорят мало, хоть и признают, что личностью он был замечательной. Может быть потому, что он, швед, жил в Финляндии, но и в жизни и в творчестве испытывал сильное влияние Англии. Он был одним из создателей финского художественного журнала «Атенеум», близкий английскому «Студио». Журнал этот хорошо информировал художественную общественность о событиях в европейском искусстве, поднимал проблемы национального творчества, пробуждая у читателей интерес к собственной культуре.

Он был прекрасным мебельным дизайнером, создавал подчас решительно непривычные предметы, такие, как, например, софа-буфет, в которых любой стык и шов умело превращал в декоративное достоинство. Может быть о нем мало известно еще и потому, что рано отошел от худож-

нической братии, когда, выгодно женившись на дочери Маннергейма, стал одним из самых богатых людей своего круга и открыл первую в Финляндии художественно-промышленную фирму «Ирис», прототип современного «Артека».
Начало века для финского искусства — годы стилистических имитаций, вспыхивавших, подобно ветрянке, по всей Европе. Мелкие фирмы, более всех чувствительные к моде, стремились создавать продукцию, отвечающую самым современным тенденциям, что вовсе не соответствовало потребностям финского рынка. «Изменение эстетических вкусов потребителя дело многих десятилетий. В 20—40-х годах ни в одной капиталистической стране не было массового потребителя, способного принять новый стиль в прикладном искусстве» *. Фирма «Ирис» прекратила свое существование по причине полной нерентабельности.
Когда знакомишься с работами финских дизайнеров, и старых, и современных, поражает их многогранность. Цеховая традиция уметь делать все, что захочется.
Артур Бруммер в 1910 году, будучи директором Школы прикладных искусств в Хельсинки, возглавил творческое объединение «Орнамо», в которое вошли выпускники школы, посвятившие свою деятельность улучшению внешнего вида бытовых предметов. Он плодотворно работал как мебельный дизайнер, архитектор, художник по стеклу. В 30-е годы увлечение теорией промышленного искусства привело его в редакторское кресло «Домуса».
Безусловно, одним из самых одаренных и разносторонних творцов был А. Аалто. И сейчас его мебель и предметы декоративно-прикладного искусства пользуются огромным спросом во всем мире. Поразителен и наш современник Таппо Вирккала. Несколько лет назад мы писали о его сервизах из фарфора, хрусталя и опалина. Не прекращая сотрудничать со стекольным заводом «Италла» фирмы «Альстрем», он создает эскизы новых банкнот, серию столовой оловянной посуды и пепельницы из бронзы. «Бронза — прекрасный материал. Она тепла и дружелюбна,— говорит мастер, — в ней нет церемонности, присущей серебру». Теперь он проектирует курительные трубки из морской пенки. «Эта работа меня занимает, потому что я знаю, какой должна быть трубка. Их делают вручную, ведь никакая машина не заменит руки мастера. Мы должны придерживаться традиционных методов и материалов, которые оправдали себя в течение веков, но делать мы должны современные вещи».
«Американцев можно узнать по яблочному пирогу, а финнов по клеточкам и полосочкам», — говорят в Финляндии. 40 вариантов полосок в 17 цветах — так языком цифр можно охарактеризовать новую работу Пи Сарпаневы и Майи Кухельфельдт. Они подготовили эскизы для промышленного изготовления ковров из отходов текстильного производства. Когда-то их ткали в каждом финском доме. Они были веселой летописью, в которую «записывались» отслужившие свое красные рубахи и синие передники. И вот, проделав путь от фермерского дома в предбанник сауны, сегодня они заняли полноправное место в интерьере городской квартиры. Нужно сказать, они отличаются от русских половиков только своей шириной и еще тем, что финские хозяйки стирают их в морской воде или в озерах, которых, как известно, в Финляндии 62 тысячи.
Финский интерьер немыслим без тканей. Драпируются окна, двери, ниши, иногда даже стены. Только в последнее время да и то в самых смелых, показательно современных решениях, ткань покидает веками сохраняемые позиции, оставляя место свободным, либо передавая его индифферентному пластику жалюзи. Тоже полоски! Финский интерьер, независимо от того жилой он или общественный, добротен, основателен, прямоуголен. Однако благодаря нескольким московским выставкам, где он был широко представлен, впечат-


«Фискарс». Промышленные ножницы. 1979


«Муксу». Детская комната. Фрагмент. Дизайн Ати Таскинен. 1977


«Иску». Кресло. 1977

---

* *Д. В. Сильвестров.* Предисловие к книге Р. Розенталь и Х. Ратцка «История прикладного искусства нового времени». М., «Искусство», 1971.

«Вуокко». Шезлонг из фиброcтекла и текстиль. Дизайн Антти Нурмаснеми. 1978



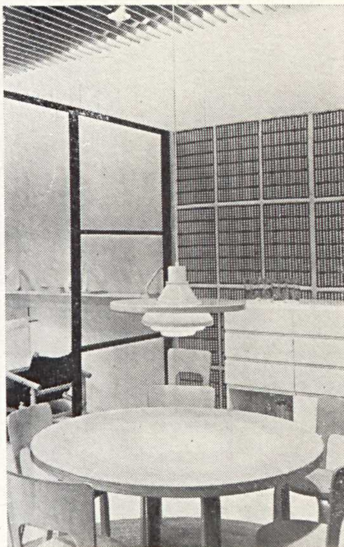
«Артелла». Дизайн костюма. 1978



«Пентик». Керамика. Дизайн Ану Пентикайнен. 1978



«Артек». Фрагмент интерьера. Дизайн Кари Кариолайнена. 1977



ления от него остаются самые разнообразные. С. Сейкилла и Ю. Куккапуро (фирма «Хайми») проектируют мебель для бюро, которая вчера еще могла бы щегольнуть функциональностью в кабинете великосветского итальянского дома, в то же время коллектив авторов «Серлахус ГА» впрыскивает в жилую комнату солидную дозу конторской методичности. Такое взаимовлияние разного типа интерьеров вообще характерно для нашего времени, но есть черта, отличающая именно финский интерьер — его дробность. В большей или меньшей степени эта особенность присуща сегодня и комфортабельной «Сотке» и холодновато-элегантному «Стокманну». Свободные широкие плоскости либо отсутствуют, либо исчезают под грудой неожиданных предметов самого невероятного свойства и соседства. Полосы узких сосновых досок, мелкая клетка переплетов стеклянных створок, усиленная множественностью секционных деталей мебели, да еще клеткой или полосками обивки, создают картину, родственную полотну Мондриана. А почти полное отсутствие цветных элементов в интерьере парадоксальным образом лишь подчеркивает это сходство.

Финские дизайнеры всегда стремятся найти светильники, адекватные той мебели, с которой они будут соседствовать. «Стокманн» создает интерьер в прямом контакте со своим отделением «Стокманн-Орно», специализирующимся на изготовлении светильников различного профиля. Особенно интересны работы дизайнера Х. Турунена.

Предшественниками нынешних проектировщиков этой уже традиционной для Финляндии и хорошо зарекомендовавшей себя на международных выставках и ярмарках группы художественной продукции были художники с мировыми именами А. Сааринен, А. Аалто, П. Тюнелл. Сегодня успешно продолжают их работу Лиза Джонсон-Рапе, Юки Нумми, Валто Кокко. Создав серию стеклянных абажуров, внес свой вклад в развитие и совершенствование художественного образа современного светильника и Т. Вирккала. Говоря о современном финском стекле, многие художники и критики сходятся во мнении, что в 70-е годы одно из самых старых и славных искусств переживает упадок стиля. В производство идут реплики «бессмертных» сюрреалистических ваз А. Аалто 40-х годов, репродуцируются и варьируются и более ранние, и более поздние шедевры финского стеклодувного искусства. Однако есть надежда, что новые работы Кая Франка, Тимо Сарпанева, Микко Мерикалио и Бьерна Векстрема вернут ему былую славу. Одним из самых ярких явлений в современном прикладном искусстве Финляндии была, пожалуй, керамика Ану Пентикайнен. Именно на примере ее работ хорошо видно, как старые материалы и технология служат созданию новых форм. Год назад она открыла свой салон на Эспланаде в Хельсинки, одной из главных улиц города, где сосредоточены ателье, магазины и маленькие выставочные залы финских дизайнеров. Керамика «Пентик», как ее называют, выполненная из литьевого камня, отличается приятной фактурой, мягким цветом, замечательной округлостью и законченностью форм. Она включает в себя обычные наборы посуды для завтрака. Декором служат выдавленные и окрашенные символы солнца, огня, воды, хижины «кота», северного оленя. Эти незатейливые знаки взяты из лапландского фольклора, они повторяют традиционные рисунки «ведьминых барабанов», сопровождавших ритуальные праздники. О финских дизайнерах иногда пишут как об экзотических существах, которые «утром сражаются с медведем на своем хуторе, а после обеда летят в Токио, чтобы там все подготовить к открытию выставки финского искусства».

Это издержки громкой славы, пришедшей к финскому дизайну на Миланской триенале 1951 года, когда финская экспозиция показала миру, что изделия декоративно-прикладного искусства страны, не уступая по качеству общепринятым стандартам, обладают безупречной формой и ярко выраженным национальным колоритом.

Карзу — художник театра

Вера Раздольская

С именем Карзу, французского сценографа, связано представление об очень определенном и индивидуальном стиле, который узнается сразу же в любых его произведениях, стиле графическом в своей основе и в то же время отмеченном тонким чувством цвета, высокой живописной культурой. Он принадлежит к художникам, которым удалось создать мир, одухотворенный очень личным лирическим ощущением, подчас стирающим грань между реальностью и поэтическим вымыслом, мечтой. Творческие «ориентиры» Карзу в прошлом — Калло, Клод Лоррен, Ватто, Каналетто или более близкий по времени Утрилло. В известной мере следуя традиции их искусства, он обогащает ее своим, глубоко современным, тревожным, а порой и драматичным мироощущением. Романтическое искусство Карзу — это часто искусство изысканных и чуть ироничных уподоблений, метафор, своеобразной игры. Оно кажется созданным для театра. Неслучайно многие театральные художники испытали влияние его стиля еще до того, как он сам начал работать в театре. Театральным дебютом Карзу — в то время уже известного живописца и графика — стало оформление акта «Инки» в опере-балете Рамо «Галантная Индия», поставленной в 1952 году на сцене Национального оперного театра в Париже. Его авторы свободно и несколько иронично следовали театральным традициям XVIII века, воплощая свой замысел вполне современными техническими средствами. Нарядное веселое зрелище ошеломляло зрителей разнообразием сценических эффектов, неожиданностью превращений.

Не изменив стилю, сложившемуся в его станковых работах, художник сумел подчинить его новым задачам. В решении декорации он утверждает характерный и для его последующих театральных работ композиционный принцип, основанный на симметричности построения и строгой уравновешенности всех элементов. Сцена, полностью освобожденная для действия, обрамлена легкими архитектурными кулисами. Основное значение в оформлении получает задник — достаточно условный в деталях, но в целом верный и выразительный пейзаж Южной Америки. Все элементы этого пейзажа — коническая гора в центре композиции, строения причудливой формы, холмистые дали с редкими деревьями — очерчены резкими, четкими линиями. Цвет дается в ограниченном диапазоне охристых оттенков, создающих ощущение южного зноя и выжженной солнцем земли. Цветовая сдержанность задника была необходимым условием цельности всего ансамбля: он должен был служить фоном для заполнявших всю сцену артистов, костюмы которых поражали причудливым разнообразием форм, изяществом рисунка, гармонией цветовых отношений. Высокую графическую культуру и изысканный вкус художник продемонстрировал в эскизах пригласительного билета и программы спектакля.

Следующая работа Карзу в театре — оформление балета «Волк» для труппы Парижского балета, руководимой Роланом Пти (1953),— поставила его имя в первый ряд художников французской сцены. Карзу был захвачен эмоциональной атмосферой «скорбной притчи» Ануйя. И ему удалось создать на сцене среду, полностью созвучную трагической фантастике сюжета, в развитии которого так странно и неоднозначно сплетаются судьбы людей и зверя. Этой средой стал лес с печально обнаженными безлистыми деревьями. Их стволы организуют все пространство сцены, а ветви, сплетаясь в густую вязь, образуют над нею подобие свода. Не будет преувеличением сказать, что именно лесу, то таинственно влекущему, то пугающему, принадлежит одна из ведущих партий спектакля.

Колорит декорации строится на сочетании серовато-коричневатых и зеленовато-лазурных оттенков неба, которое в зависимости от освещения становится то серебристо-жемчужным, то мрачно-темным. Цвет и свет в этом спектакле приобретают особое выразительное значение.

Декорации к «Волку» имели, как и балет в целом, сенсационный успех в Париже. В дальнейшем этот спектакль неоднократно возобновлялся и был показан во многих странах.

Более дискуссионным оказалось оформле-







Эскиз костюма к оперетте «Перикола»

Эскизы костюмов к опере-балету «Галантная Индия»

Эскиз декорации к балету «Волк»

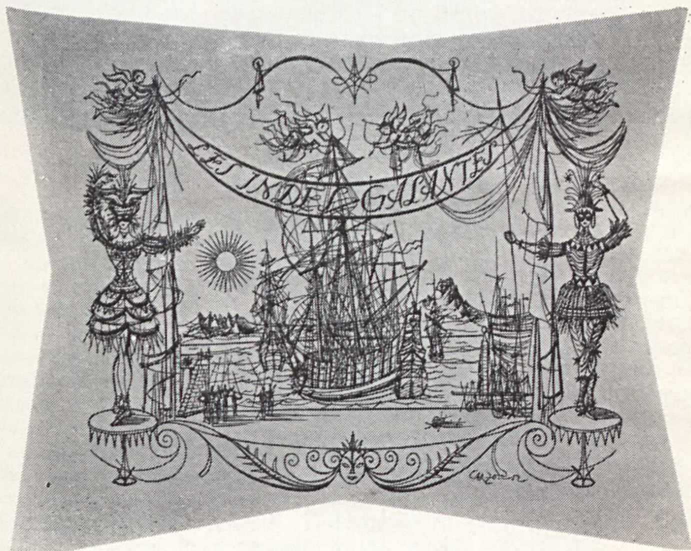


ние балета Адана «Жизель» на сцене Гранд-опера в Париже (1954). Если в предыдущей постановке Карзу был фактически одним из создателей нового балета, то здесь он имел дело с классическим произведением, сценическое решение (не только хореография, но и декорации) имело давнюю и прочную традицию. В Париже «Жизель» с 1924 года шла в оформлении Александра Бенуа. Через 30 лет его заменили декорациями и костюмами Карзу. И хотя художник достаточно бережно отнесся к сценической традиции балета и выдержал все оформление в столь характерном для него романтическом строе, его решение показалось неорганичным в спектакле и не удержалось на сцене Гранд-опера. Зато первой и пока единственной работе художника в драматическом театре — декорациям и костюмам к трагедии Расина «Атали» в Комеди Франсез, была суждена долгая творческая жизнь. Эта постановка, осуществленная в 1955 году, получила широкое признание и возобновлялась в 1960—1970-х годах.

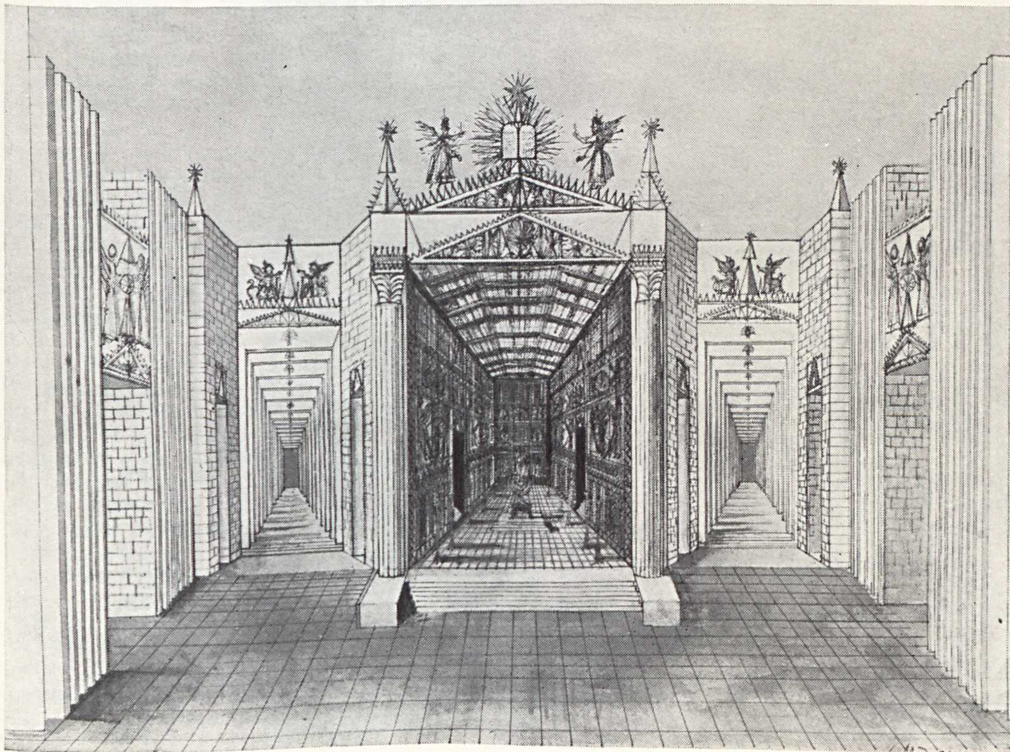
В оформлении «библейской» трагедии художник не стремится к исторической достоверности. Но и без археологических подробностей ему удается создать живое ощущение величавой пышности легендарного Востока. Вместе с тем он ни в чем не нарушает соответствия строгому классическому стилю Расина. Своеобразное сочетание изысканного богатства форм и особой благородной сдержанности отличает все элементы оформления — пейзажный занавес, декорации и костюмы. Единая для всех действий установка — храм с тремя портиками — выдвинута к авансцене. Ее построение подчинено принципу строгой симметрии. Формы архитектуры сравнительно простые и четкие, но декоративные элементы утонченны и сложны. При внешней статичности и строгости декорации «Атали» отличает особая напряженность пространственного решения. Она создается за счет стремительного перспективного сокращения узких помещений, открывающихся за боковыми портиками и уводящих взгляд в глубину, которая кажется бесконечной. Цвет костюмов становится в этом спектакле важным элементом характеристики героев. Светлые тона одежд персонажей, воплощающих высокие этические идеалы, противопоставлены мрачной и насыщенной, но тоже очень красивой тональности костюмов коварной Атали и ее приближенных. Подобная отчетливость цветовых противопоставлений вполне уместна в оформлении трагедии Расина, столь определенного в своих характеристиках. Но тональный диапазон в пределах этого четкого разделения очень широк.

Подлинная стихия Карзу — музыкальный театр. В течение многих лет, упорно отклонявший разнообразные театральные заказы во Франции и других странах, он, наконец, в 1969 году согласился оформить «Периколу» в Театр де Пари. Постановка, приуроченная к 150-летию со дня рождения Оффенбаха, была задумана режиссером М. Леманном как феерическое зрелище. Карзу уже не в первый раз был его соавтором: именно Леманн в свое время привлек художника к оформлению «Галантной Индии». В «Периколе» декоративный талант Карзу раскрылся с особенной полнотой и блеском. Четкий графизм, удивительная отточенность деталей сочетаются в его декорациях и костюмах с ослепительным, по мнению некоторых критиков, даже чрезмерным богатством цвета. В костюмах (в этом спектакле их особенно много) Карзу еще раз продемонстрировал неистощимую фантазию, вкус и юмор. Он эффектно противопоставляет рафинированную элегантность костюмов вице-короля, придворных, богатых горожан, дерзкой причудливости костюма Периколы (I акт) и броской яркости народных одежд, остроумно пародирующих перуанские и индейские «моды» XVIII века. При этом все оформление задумано художником в гармоничной взаимосвязи, в постоянном взаимодействии линий и форм, которые мелькают и сливаются как в калейдоскопе, подчиняясь ритму быть может еще более стремительному, чем наивно-жизнерадостная музыка Оффенбаха.

Карзу часто называют в числе реформаторов современной французской сценографии. Действительно, его работы, на общем фоне театрально-декорационного искусства, имеют определенный полемический смысл. Их можно рассматривать как реакцию не только на разнообразные модернистские новации, но и на стремление свести оформление к минимальным и подчас совсем не выразительным элементам. Карзу (и, конечно, не он один!) противопоставил этой тенденции яркую образность своих работ, их зрелищность, театральную эффектность в лучшем смысле этого слова. Недаром один из критиков подчеркивал, что оформление «Периколы» своей изысканной праздничностью вознаградило зрителей за утомительный и удручающий «мизерабилизм» многих современных спектаклей. Эти слова можно отнести к большинству театральных работ художника.







Пригласительный билет на премьеру оперы-балета «Галантная Индия»

Эскизы костюмов к опере-балету «Галантная Индия»

Эскиз декорации к трагедии Расина «Атали»

Белый фарфор Анны Лепорской

Лариса Жадова

В конце прошлого года в выставочных залах Ленинградского Союза художников состоялась персональная выставка Анны Александровны Лепорской. Экспонированные произведения охватывали весь путь художницы в искусстве, начиная с первой половины 20-х годов и кончая серединой наших — 70-х.

А. А. Лепорская, многие годы проработавшая на Ленинградском заводе им. М. В. Ломоносова, широко известна прежде всего как выдающийся художник-фарфорист. Ее творческие достижения в этой области декоративного искусства отмечены присвоением ей звания заслуженного художника РСФСР и Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина. Фарфор по праву стал и «главным действующим лицом» выставки, но неожиданностью для многих явилась живопись Лепорской, с которой она начинала свой путь в искусстве и которой так же, как и станковой графикой, занимается всю жизнь.

Живописный «дебют» Лепорской на этой выставке — особая тема. Но нельзя не отметить, что ряд показанных произведений, например, «Портрет новобрачных» (1929 г.), «Псковитянка» (1932—1934 гг.), или серия гуашей периода блокады Ленинграда (1941—1943 гг.) обладают таким своеобразием, что заслуживают серьезного внимания. Характерно, что и в последнее время, когда художница занималась преимущественно фарфором, живопись и графика для нее оставались не только «сольфеджио», необходимой тренировкой художнического глаза и руки, но и равноправной частью ее творческой деятельности. В молодые годы Лепорская принимала участие в агитмассовом искусстве Октября. С волнением смотрелась на выставке фотография — документ нашей художественной истории: Лепорская вместе с коллегами в интерьере клуба псковского кожевенного завода «Пролетарий», который они оформили портретами, многочисленными лозунгами, плакатами, панно.

Молодость Анны Александровны прошла в Пскове. Она формировалась как человек и художник в среде интеллигентной революционно настроенной молодежи, посещавшей политические кружки и занимавшейся подпольной работой. По возрасту Лепорская не успела принять участие в той предреволюционной работе, которую вели ее старший брат и его друзья [1]. Однако, общие революционные настроения захватили и ее. Вот как она сама рассказывает об этом: «Особенная атмосфера остро чувствовалась в провинциях, близких по географии к столицам. Таких, как Псков, Витебск, Смоленск... В сознание массы молодежи, главным образом учащихся старших классов, с непреодолимой логикой и закономерностью вошла мысль: революция есть не только политическое событие, но она охватывает все виды деятельности духовной, в том числе и искусство. Не может быть «старого искусства», как не может быть гимназической муштры и так далее, во все должна проникнуть революция. Это была та главенствующая атмосфера, без которой нельзя многого понять и в развитии нашего искусства» [2].

В 30-е годы наиболее известны работы художницы в области оформления выставок. Под руководством Н. М. Суетина она участвовала в проектировании советских павильонов на международных выставках в Париже (1937 г.) и Нью-Йорке (1939 г.). Она — соавтор экспозиции ленинградского зала в павильоне «Ленинград и северо-восток» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1940 г.). Многочисленные экспонированные фотографии свидетельствовали о ее художественно-проектных и оформительских работах в Ленинграде в период Великой Отечественной войны: оформление Аничкова моста (1942 г.), интерьеры Музея партизанского движения (1942—1943 гг.) и партизанского раздела выставки «Героическая оборона Ленинграда» (1944—1945 гг.). В годы войны художница участвовала в партизанской борьбе и была награждена медалью «Партизану Великой Отечественной войны», а также медалью «За оборону Ленинграда».

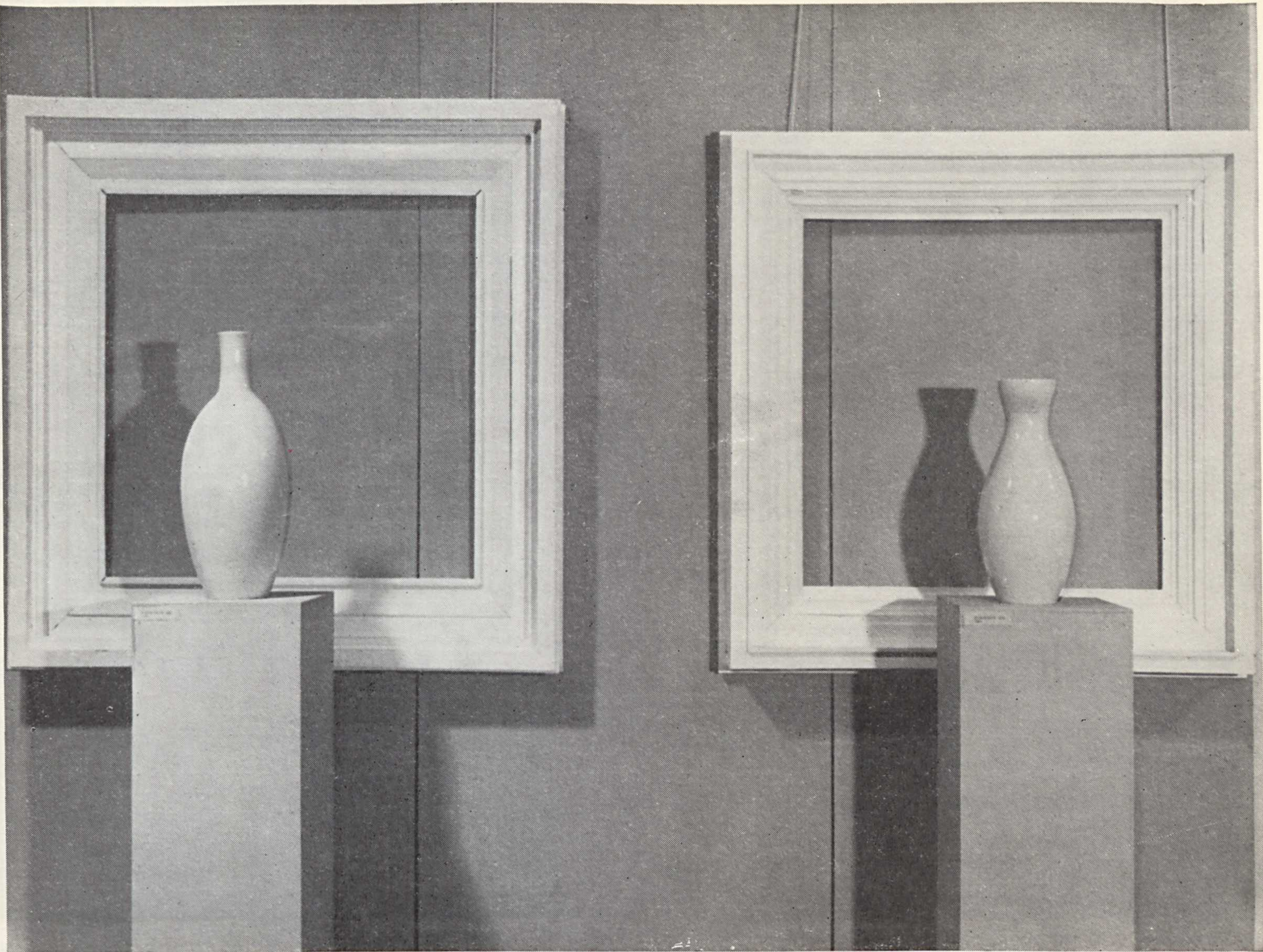
При всем разнообразии произведений Лепорской выставка оставляла впечатление редкой художественной цельности. Экспозиция подтверждала, что на протяжении всего своего творческого пути Лепорская руководствуется определенной художественной программой, принципам которой она стремится следовать, каковы бы ни были требования той или другой преходящей моды.

Ее фарфор оказался свободным от тех тенденций украшательства и парадного декоративизма, которые были ему свойственны в конце 40-х — начале 50-х годов. Художница избежала и функционалистских упрощений, присущих нашему фарфору конца 50-х — начала 60-х годов. Она не поддалась декоративной пышности «без берегов», характерной для многих работ художников-фарфористов последнего десятилетия. Что же за принципы лежат в основе художественного метода Лепорской, откуда они?

Кончая гимназию в Пскове, она регулярно посещала художественную промышленную школу, директором которой был страстный почитатель и знаток керамики Н. Ф. Роот. Лепорская рассказывает, что школа Роота дала ей хорошую профессиональную подготовку — и по рисунку (преподаватель А. И. Таран), и по живописи (композицию вела А. Я. Брускети-Митрохина). Одновременно она получила навыки производственной работы: в школе учили ткать на станке, лепить и тянуть на круге формы из глины [3].



Художники за оформлением интерьера клуба кожевенного завода «Пролетарий» в Пскове. В центре — А. Лепорская. 1924



Часть экспозиции выставки.
Вазы А. Лепорской в рамах Н. Суетина

Молодую, активно настроенную Лепорскую тянуло в центр художественных поисков. В 1922 году, приехав в Петроград, она поступила в Академию художеств, где училась у живописцев А. И. Савинова, К. С. Петрова-Водкина, скульптора В. А. Синайского, затем стала аспиранткой К. С. Малевича в Государственном институте художественной культуры. Продолжением учебы явилась работа Лепорской под его же руководством в Государственном институте изобразительных искусств (1927—1929 гг.). Это была школа полихудожественной культуры, не признававшей узкой специализации и направленной против иерархии искусств. Обучение строилось на широком изучении различных художественных систем. Последовательный анализ-синтез средств этих систем: цвета, света, линии, плоскости, объема, общего построения форм, их соразмерности, пропорций, ритма, обращался на всю творческую деятельность, связанную с эстетическим формированием предметно-пространственной среды. Программным было емкое и целенаправленное обучение композиции (хотя сам этот термин, скомпрометированный академическим каноном, тогда и не признавался). Каждое задание ставило целью найти единственно возможное взаимосочетание форм, такое нерушимое сопряжение компонентов и целого, где «ни убавить ни прибавить».

По планам ГИНХУКа, и затем ГИИИ, новое художественное формообразование должно было охватить собой и архитектуру, и возникавший тогда дизайн, и декоративное, и оформительское искусства. Лепорская вместе с Малевичем в 1930—1931 годах работала над колористикой зрительного зала и фойе Красного театра в Народном доме, а затем, как уже говорилось, над оформлением выставок.

Другая сторона педагогики Малевича была тесно связана с изучением психофизиологии творчества. Особенность ее состояла в том, что учитель не стремился воспитывать в учениках себе подобных. Наоборот, наблюдая за процессами реакций и ощущений художника и воздействуя на них, он пытался помочь каждому найти свое творческое «я», осознать свою индивидуальность.

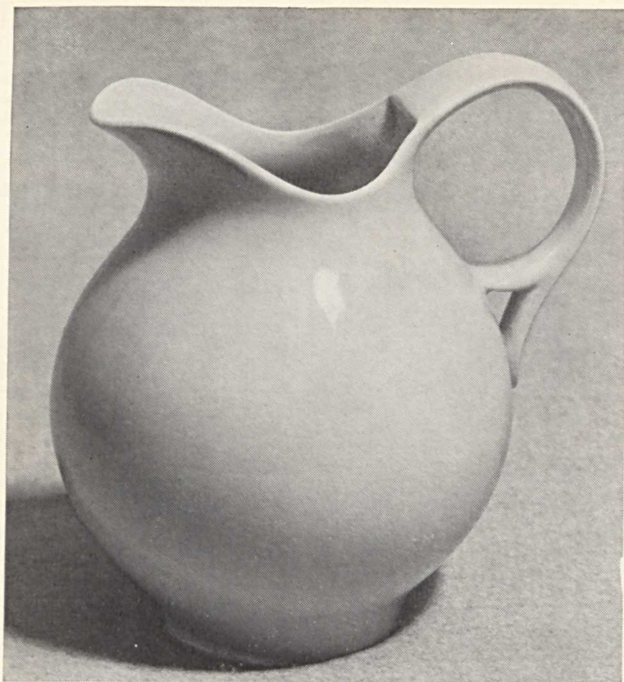
Лепорская оказалась прекрасно подготовленной к работе в фарфоре и постепенно нашла в этом виде искусства наиболее органичную форму проявления собственных творческих потенций и определенность линии профессионального поведения.

Выставка принесла с собой и ту неожиданность, что стала утверждением Лепорской как мастера «белой линии» в фарфоре. Правда, ее дом, ее личный быт всегда были «царством» белого фарфора, но теперь чистые нерасписанные формы разнообразных ваз, чайных и кофейных сервизов, кувшинов — больших и малых, уникальных и массовых — получили общественное эстетическое «крещение». Обычно белые формы посуды в фарфоре считаются полусырьем, в господствующем мнении только с росписью они обретают художественную полноценность. На выставке Лепорской белые формы предстали в эстетической самоценности, причем такой содержательной, что недавние утверждения некоторых критиков об обязательной связи «белой линии» с функционализмом в фарфоре кажутся совершенно необоснованными. В фарфоре Лепорской мало общего с теми экспериментальными формами посуды, которые создавались на ЛФЗ в 20-х — начале 30-х годов. В ее формах отсутствует интеллектуальная заданность построений, резкость профилировок, сдвиги форм, асимметрии композиций. Объемы ее ваз и чайно-кофейной посуды спокойнее, ближе к традиционно-классическим образцам. Супрематические реминисценции формы в принципе не свойственны Лепорской. Если они появились у нее в сервизе «Праздник» (форма «Новый», 1967) — геометризованные носики у чайников и роспись красными квадратами-знаменами — то лишь как символическое напоминание о художественном стиле послеоктябрьских годов. Рассматривая фарфор Лепорской, скорее отмечаешь своеобразное авторское претворение традиций народной керамики и русского фарфора эпохи классицизма.

Первой работой, созданной Лепорской в фарфоре, были три вазы «Триптих» (1941 г.) оригинальной скульптурной формы с рельефом, прототипами которых по собственным словам художницы послужили глиняные голосники псковских церквей, только поставленные вертикально. Богатство ритмического построения придает формам определенную музыкальность, позволяет вспомнить выражение «застывшая музыка». Эти произведения побуждают задуматься о важности для творческого формирования художницы белокаменной архитектуры древнего Пскова.

Позже появились у Лепорской строгие цилиндрические или амфороподобные формы ваз, чашек, чайников, молочников четкой архитектоничностью и гармонией простоты напоминающие о пушкинской эпохе. На такого рода формах обычно роспись сделана в виде отводок или сплошного крытья золотом, что придает некоторым сервизам даже оттенок холодноватой парадности, что, впрочем, в характере традиций.

Но всегда формы и росписи Лепорской глубоко сов-



Кувшин для молока. Фарфор. 1962

угаданной системы пропорций. При этом в закономерно-гармоничных соотношениях находятся и основные объемы, и их детали — ручки, крышки, носики. Это относится и к каждой форме в отдельности — чашке, чайнику, вазочке, и к их ансамблю. Профессиональные навыки пропорционирования вбирают в себя у Лепорской и обязательное сочетание с принятыми на заводе стандартами и производственными условиями. Но в то же время в экспозиции белых форм Лепорской невольно забывалось о производственных нормах-ограничениях. Господствовала победительная пластика форм, одухотворенная сплавом многих драгоценных качеств: и работой на уровне классических традиций фарфора, и интерпретацией мотивов природного формообразования, и воплощением осязательных движений творящих форму человеческих рук, и потенциальным содержанием в ней жестов берущего ее человека, и выявлением природы самого материала.

Каждая из белых форм сама по себе обладает художественной законченностью и представляет произведение искусства. Но вместе с тем она «открыта» для живописи, приобретая благодаря ей каждый раз мотивированный определенной темой уникальный характер.

Художественный метод Лепорской, интегрирующий знание и интуицию, науку и искусство, позволяет ей всякий раз посредством рационального контроля над художническими ощущениями достигать творческой свободы.

Фарфоровым объемам и росписям Лепорской свойственна особая «эмоциональная рациональность». Многие ее творческие находки, например, роспись «Золотые агашки» или формы и роспись чайного сервиза «Колхозный» с его сердечками и розами, возникли на основе изучения традиций кузнецовского фарфора, изделий фабрик Гарднера и Попова. По современному обостренная интуиция позволяет ей всегда оставаться самой собой, находить органичные пластические решения, свободные и от декоративной стилизации, и от исторического эклектизма, и от музейного академизма. В ее росписях традиционная манера живописи пятном, совмещаясь с профессиональной культурой цветописи, с контрастными построениями белых и красочных поверхностей, приобретает цельность и единственность решения.

На выставке А. А. Лепорской мне не раз вспоминался рисунок Н. М. Суетина, относящийся к концу блокады Ленинграда, когда начал восстанавливаться Ломоносовский завод и Суетин вновь создавал там художественную лабораторию. На опустошенной войной земле, на фоне черного от пожарищ неба возвышается огромная белая фарфоровая ваза как символ-памятник силе человеческого творчества, человеческого духа. Этот, по первому впечатлению несколько странный рисунок в то же время очень глубок по мысли. В моем восприятии выставка Лепорской была пронизана тем же строем мыслей о фарфоре как о высоком искусстве.

Нужно сказать, что дизайнер выставки Л. Д. Ляк, будучи человеком гораздо более молодым, чем Лепорская, не только точно и тонко почувствовал ее искусство, но и глубоко проник в суть его основополагающих принципов. В аванзале выставки он создал простое по формам, но впечатляющее неожиданностью экспозиционное оборудование — систему разномасштабных подставок, своего рода «непьедестальных» пьедесталов для фарфора. Белые вазы и сервизы

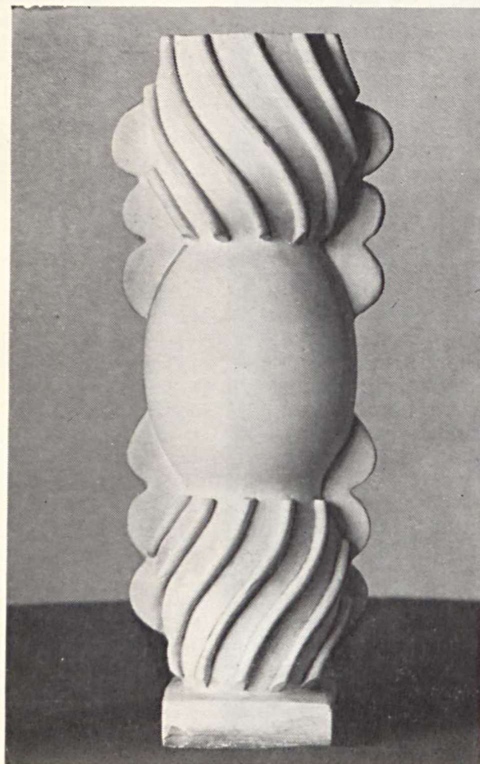
ременны, органически связаны с тем типом художественной культуры, представители которой воплотили в живописи, в архитектурных экспериментах, в декоративном и оформительском искусстве новые пространственно-временные ощущения. В применении к фарфору это означало, что формы его переставали рассматриваться как самодовлеющие «вещи в себе». Наоборот, они осмыслялись художниками как элементы целостной предметно-пространственной среды, где все динамически взаимосвязано.

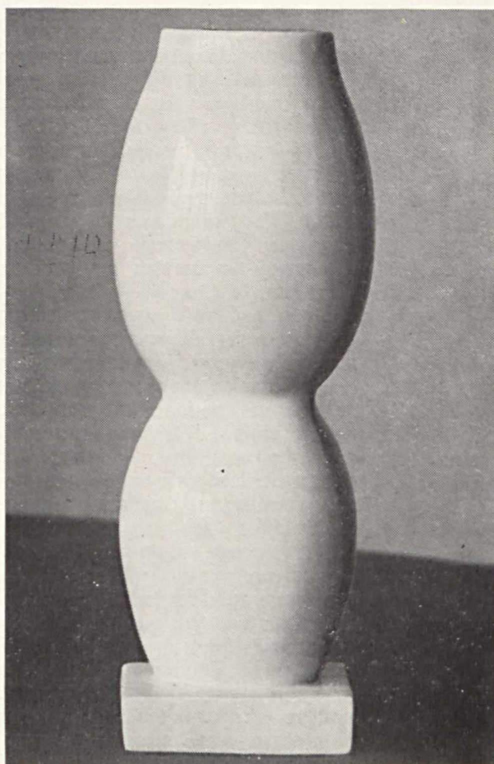
Белоцветный фарфор как материал, с его полупрозрачной структурой, с его внутренней пространственностью, особенно благоприятствовал развитию новой концепции среды.

Фарфоровые формы Лепорской на выставке представали как «родовые» объединения: «семьи» сервизов, «фамилии» ваз, чашек, блюд... При относительно небольшом числе исходных форм они демонстрировали живую множественность объемов «неподобных в подобном». Родственные характером формообразования, подчеркнутой чистотой линий и силуэтов, белым блеском и особой гладкостью обнаженных фарфоровых поверхностей, они прекрасно увязывались друг с другом. И вместе с тем, они достаточно нейтральны, чтобы быть в согласии с любой средой: они как бы готовы к «расселению» в жилища и общественные интерьеры.

«Пропорции в искусстве решают все» — этот главный принцип концепций Суетина основополагающ и для Лепорской. Какие бы фарфоровые объемы она ни создавала — строго геометрические, основанные на конусе, цилиндре — или такие, как «капля», «колокольчик», «бутон», где лежащая в основе геометрическая форма обогащается ассоциациями с растительными мотивами природы,— она всегда исходит из точно

Вазы «Триптих». Фарфор. 1941—1946







выглядели благодаря этому «вознесенными» в пространство зала. И оно, насыщенное голубым цветом, блеском белых фарфоровых поверхностей, сверкающих от яркого света, оказалось как бы преображенным в некое особое «арт-пространство». Выставочные средства не только были на уровне, но и сами стали неотъемлемым компонентом того типа художественной культуры, к которой принадлежали экспонируемые произведения.

А художественным ключом экспозиции оказался пространственно-станковый фрагмент в перспективе зала: две огромные профилированные белые рамы[4], в которых на фоне голубой стены торжественно стояли фарфоровые вазы. Языком выставки произведение из фарфора здесь как бы утверждалось как подлинная художественная ценность большой культуры.

---

[1] Круг этой молодежи описан в мемуарной книге В. Каверина «Освещенные окна», брат которого, в будущем знаменитый ученый биолог Л. Зильбер, дружил с братом Лепорской. К этому кругу принадлежал и писатель Ю. Тынянов.

[2] Из письма А. А. Лепорской к автору статьи от 17.5.1978 г.

[3] О школе Н. Ф. Роота, существовавшей в Пскове в 1913—1919 гг., см: *Н. Н. Пруслина.* Русская керамика. М., 1974, с. 121, 122.

[4] Эти рамы были созданы Н. М. Суетиным для одной из оформлявшихся им выставок.

Общий вид выставки А. Лепорской. Автор экспозиции Л. Ляк



Кофейники. Фарфор. 1962



Чайно-кофейный сервиз «Капля». Фарфор. 1959



Алексей Алексеевич Сидоров

1891—1978

Об Алексее Алексеевиче Сидорове много писали уже при его жизни. Писали об историке искусства, об одном из первых советских критиков, о выдающемся знатоке и теоретике книги и графики, о собирателе. Писали о человеке, принесшем в дар музеям свою большую коллекцию русского и западноевропейского рисунка. Можно не сомневаться: и в будущем появится немало публикаций, подводящих итоги творческому пути ученого, определяющих его место в советском искусствознании. Мне хотелось бы почтить память Алексея Алексеевича другим — не рассказом о его многочисленных трудах (большинство из которых лучше или хуже проштудировано), а рассказом о нем самом — необычайно значительной личности в науке, в нашей профессиональной среде; личности, крупно выражавшей себя в самых разных формах искусствоведческого быта. Именно в таком своем качестве он не раз заставлял задумываться своих младших коллег над смыслом и содержанием культурных традиций, лежащих в основе научной преемственности, над ролью «индивидуальностей» и «школ» в советской историографии мирового искусства.

А. А. Сидоров любил вспоминать о своем деятельном участии в советской художественной жизни первых лет революции. Действительно, комплекты старых журналов (таких, например, как «Творчество» или «Печать и революция»), протоколы гахновских заседаний, несколько вышедших отдельными изданиями сидоровских книг и брошюр — все эти материалы безо всякого труда позволяют воссоздать творческий облик молодого, но уже многоопытного и многознающего специалиста, сразу же твердо заявившего о своей причастности процессу строительства новой художественной культуры.

Но в своих рассказах и в мемуарных статьях А. А. Сидоров отмечал и другое — разнообразие и серьезность своих научных и литературно-художественных интересов в предреволюционные годы. Еще с университетской поры некоторые из нас знали, что у истоков творческой биографии профессора находились его стихотворные опыты, замеченные «самим» Брюсовым, что напечатанный в 1914 году сидоровский перевод гетевских «Тайн» был позже одобрен «самим» Блоком. Было известно также, что за увлечениями Гёте (помимо указанного перевода А. А. Сидоров опубликовал в 1914 году в «мусагетовском» альманахе «Труды и дни» специальную статью — «Гете и переводчик») у начинающего исследователя возникла глубокая и, как показало время, очень стойкая привязанность к немецкой изобразительной классике и, прежде всего, к Дюреру.

Гёте и Дюрер — это, конечно, не только круг академических и литературных занятий молодого университетского приват-доцента. Для последующих десятилетий советского искусствознания оказались существенными не только сами эти публикации (свою раннюю работу, посвященную дюреровским «Четырем апостолам», А. А. Сидоров всегда и совершенно справедливо причислял к ряду наиболее удачных своих статей), но и сама личность их автора, поразительно талантливого и разностороннего ученого, прошедшего школу трудных исканий русской художественной интеллигенции предреволюционных лет, школу сложных форм человеческого и профессионального самоопределения. В этом смысле ранние занятия А. А. Сидорова немецкой классикой были в той же мере знамением времени, как и относящаяся к тому же периоду его книга о Бердслее (именно в такой своей транскрипции имя известного английского рисовальщика воплощало тогда в глазах многих «ядовитую» сущность европейского декаденса).

Пишущий эти строки имел возможность долгие годы общаться с Алексеем Алексеевичем, пользоваться его советами, отдавать на его суд свои работы. Но особенно частым это общение было в последние десять-пятнадцать лет жизни ученого, в пору совместного участия в труде, посвященном русской художественной культуре рубежа XIX и XX столетий. Может быть, именно поэтому младшему коллеге чрезвычайно интересно было видеть в своем собеседнике не только крупнейшего советского ученого, но и живого свидетеля изучаемой эпохи, непосредственного участника ее художественной жизни. Быть может, в силу тех же особых причин казалось очень важным понять — и для профессионального, и для человеческого опыта — внутреннюю природу научного таланта А. А. Сидорова, ее связь с культурными традициями и той жизненной школой, которую прошел исследователь на протяжении своего долгого и весьма плодотворного пути.

Студенческие воспоминания, проясненные позднейшими встречами, сохранили образ энергичного профессора, увлекательного лектора, мастерски владевшего тем, что мы бы теперь назвали суггестивным методом воздействия на слушателей. Лекции, а речь в них шла о Высоком Возрождении, часто напоминали театральный монолог — элемент «игры» ощущался и в голосе говорившего, и в его манере держаться перед аудиторией. Это была «театральность» открытая, не выдававшая себя за бытовую «естественность» и потому не нарушавшая достоверности человеческого поведения. Важно отметить, что в эту «театральность» очень органично входил и, возможно, был одною из ее причин доведенный до артистизма искусствоведческий профессионализм, профессионализм особого рода, стремящийся в первую очередь точно дистанционировать отношение между сегодняшним днем и различными историческими эпохами развития искусства.

Устные выступления А. А. Сидорова, будь то лекции, доклады или оппонентские заключения, — вообще одна из самых интересных сторон его творческой деятельности. Не зафиксированные в библиографии ученого, они тем не менее значили для его коллег подчас никак не меньше печатных публикаций. При этом, совершенно особая статья — оппонентские отзывы профессора. Если бы существовали статистические сведения за последние 40—50 лет о распределении подобного рода отзывов среди специалистов-искусствоведов, они показали бы совершенно неоспоримое первенство в этой области А. А. Сидорова. Но главное, конечно, не в количественной стороне дела. Именно участие А. А. Сидорова превращало некоторые диссертационные диспуты в событие искусствоведческой жизни, ярко зрелищное и, вместе с тем, крайне поучительное и существенное с точки зрения развития нашей научной мысли. Чаще бывавший в качестве оппонента скорее снисходительным, чем строгим в своих окончательных выводах, оратор был занят, собственно говоря, выяснением одного — сопоставлением двух величин, двух масштабов: самой научной проблемы и тех научных усилий, которые предпринял диссертант для ее разрешения. Каждый такой отзыв — это увлекательнейший диалог ученого и с самим искусством, и с молодым исследователем, диалог с вполне определенной внутренней темой: о таланте художественном и таланте научном. Самим своим выступлением оппонент обычно демонстрировал всю привлекательность их сочетания друг с другом.

После смерти Алексея Алексеевича на виду остались его печатные работы. Их очень много — несколько сотен, от кратких газетных рецензий до фундаментальных сочинений, и посвящены они самым разнообразным проблемам истории мировой культуры и современного искусства. Специально говорить о ведущих ученых того поколения, к которому принадлежал А. А. Сидоров, что они обладали огромными знаниями, как-то неловко. Это, в общем-то, значит рассуждать о само собою разумеющихся вещах. И тем не менее, совсем не упомянуть здесь об эрудиции А. А. Сидорова тоже нельзя. Своим размером она поражает воображение читателя. На собеседника Алексея Алексеевича она действовала неотразимо и своим особым характером: сказавшаяся уже в ранних работах профессора широта жизненных и научных интересов (строго «цеховая» ориентация в жизни вряд ли позволила бы, например, выпустить ему в начале 1920-х годов его известную книгу о современном танце) выявлялась позже в его исключительном умении извлекать из своей памяти факты, облеченные в плоть и кровь своей эпохи, своих многоразличных «контекстов».

И трудам А. А. Сидорова и живой памяти о нем суждена, вне всякого сомнения, долгая жизнь.

Григорий Стернин

По стране:

Белорусская ССР

ЮБИЛЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

Более двух месяцев экспонировалась в Минском Дворце искусств республиканская выставка, посвященная 60-летию образования Белорусской ССР и Коммунистической партии Белоруссии.

Эпиграфом ко всему декоративно-прикладному разделу выставки прозвучал гобелен А. Кищенко «Минск — город-герой». Это своеобразный портрет и биография белорусской столицы. Выставка продемонстрировала сближение декоративно-прикладного искусства со станковым и монументальным. Это сближение происходит не за счет механического перенесения приемов станкового искусства на бытовые по сути и форме вещи, что было свойственно станковизму в декоративно-прикладном 50-х годов, а за счет усложнения образной структуры, специфичности языка, большей одухотворенности произведений. Примером этого является керамический пласт «Окно во вселенную» А. Зименко, в котором соединение обобщенного портрета с материально трактованным пейзажем и натюрмортом придают произведению многозначную содержательность.

Человек с его духовным миром все чаще становится объектом декоративного искусства. Эта тенденция явственна в решении портрета в декоративном блюде «Клетка с попугаем» из серии «Случайные впечатления» художника Н. Концуба, выдержанном в интимной лирической тональности.

Свое специфическое проявление в декоративно-прикладном искусстве находит пейзаж. Оригинальный минигобелен В. Кривошеевой «Летние впечатления» отмечает стилистическая близость к живописи, камерность и тонкий лиризм, высокая профессиональная культура.

Своеобразна романтическая интерпретация образа природы в композиции из ваз и бокалов Т. Артемевой «Яблоневый цвет», выполненной с применением разных техник в бесцветном и матовом стекле и деликатным включением цвета.

К интересному преломлению натюрморта в керамике можно отнести шамотный пласт Т. Соколовой «Цветы моей земли». Мотив его — букет, обрамленный растительной гирляндой — навеян самобытным белорусским народным искусством рисованных ковров. Глубоко национальный характер произведения определяется не внешним декором, не прямым заимствованием народной традиции, а всей образной сущностью и способом ее выражения. Народная традиция явственна и в керамическом триптихе-рельефе В. Угриновича «Як Лявониху Лявон полюбiу».

Освоение наследия не ограничивается лишь опытом национальной культуры, а распространяется на изучение и использование художественного опыта мирового классического искусства. Это ощущается во многих работах данной экспозиции, в том числе и гобелене Г. Кривоблоцкой «Октава». Строгий силуэт, симметрия орнаментальной композиции, гармония благородных цветов основаны на классической традиции.

В творчестве прикладников явственно тяготение к природным формам. Естественная природная пластика легла в основу многих произведений— «Раковины» Т. Малышевой построены на формах морской фауны и нежных цветовых переходах гутного стекла, «Коллекция» Э. Позняк. как бы воссоздает в керамике окаменелости органики. В композиции «Силы земные» В. Мурахвер принял за модуль лист растения, выполнив его из дымчатого зеленого стекла в новой технике молирования. Функциональное направление в белорусском декоративно-прикладном искусстве интересно представлено: комплектом посуды А. Анищика, выполненным в бесцветном хрустале с минимумом простого и строгого декора; терракотовыми вазами «Тепло» Л. Пономаренко, вытянутыми на гончарном круге, хранящими благородство архаичной формы. Выставка показала широкий диапазон развития декоративно-прикладного искусства — повышение декоративности утилитарных вещей, эстетизация предметной среды, развитие образного начала, а также расширение круга тем философского и гражданского звучания.

Л. Финкельштейн

ОБРАЗ МИКРОРАЙОНА

Заканчиваются работы по оформлению микрорайона Минска Восток-1, выполняемые по проекту и при непосредственном участии художника-монументалиста Александра Кищенко (архитектор района Г. В. Сысоев). Доминирующие вертикали — торцы четырех семнадцатиэтажных зданий, обращенные к широкому шоссе Москва—Минск, оделись сложными мозаичными композициями. Они торжественно открывают въезд в город. Языком образных символов и аллегорий раскрываются содержательные аспекты истории и нынешнего дня белорусской столицы.

В благородном контрасте с активной полихромией мозаик — объемные элементы из шамота, крытые белой эмалью. Ими облицованы стены магазинов и кафе, расположенных в удлиненных по горизонтали пристройках к высотным зданиям.

Особый интерес представляет интерьер кафе «Арбат», в котором создан своеобразный пространственный «ковер» из скульптурных изразцов. Их сюжеты — картинки из жизни старой Москвы. Над ними под руководством А. Кищенко работали художники Т. Киршина и В. Митичкин.

Работа монументалистов придала сложный образный строй типовой панельной архитектуре.

Э. Пугачева

НОВЫЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РАБОТЫ

На одной из центральных площадей Минска воздвигнут памятник М. И. Калинину. Авторы этого монумента скульпторы В. Полийчук, И. Глебов, архитекторы А. Невзоров, Ю. Григорьев учли особенности архитектурного ансамбля площади Калинина с четкой ритмикой окружающих ее зданий. Памятник монолитен, но в то же время фигура свободно развернута в пространстве. Калинин изображен спокойно и уверенно идущим, с заложенными за спину руками. Он как бы входит в нынешний день. В обобщенных формах монументальной скульптуры авторам удалось раскрыть индивидуальные человеческие черты деятеля нашего государства — Всероссийского старосты: простоту, душевную доброту, его приобщенность к делам современности.

*

Молодые художники-монументалисты А. Яскин и Ю. Гаврин нашли оригинальное образное решение фасада Минского Института культуры, применив металлический рельеф. Фасад расчленен на три композиции-аллегории тематически взаимосвязанные. Слева и справа — «Агитатор» и «Музыка революции», в центре — «Серп и молот». Путем выкройки и сварки листовой меди созданы крупные объемно-пластические формы. Рельеф стал важным акцентом, обогащающим пространственную среду прилежащего района.

*

Интересная экспериментальная работа — композиция «Солидарность» на фасаде минского Дома моделей, выходящего к Парковой магистрали. Автор этого монументального горельефа, сваренного из листового алюминия,— скульптор А. Артимович.

Л. Бортник

НОВОЕ В ИЗУЧЕНИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Художники промышленных предприятий Белорусской ССР активно осваивают традиции народного искусства. Это позволяет обогатить палитру, находить новые выразительные средства и технологические принципы, а следовательно помогает противостоять стандартизации изделий, возникающей в условиях массового производства.

Специалисты продолжают тщательно изучать коллекции народной одежды, ткачества, гончарства в музеях республики — государственных, областных, краеведческих домах народного творчества. Организовываются научные экспедиции по Белоруссии.

Сейчас открыты ранее неизвестные приемы традиционного ткачества на Слуцкой мануфактуре XVIII века, которая славилась своими узорными скатертями. Стали известны и новые нюансы в технике изготовления знаменитых слуцких поясов, представляющих собой сверкающую драгоценность из-за металлической, золотой или серебряной нити.

Научные экспедиции выявили в Могилевской и Гродненской областях еще несколько мест возможного возрождения ткацкого промысла. На художественных фабриках активно внедряются новые технологические приемы, открытые на основе изучения древнего ткацкого ремесла. Модельеры республики также обращаются к народному искусству, как к неисчерпаемому роднику красоты и целесообразности. Собранный научными экспедициями богатейший материал по национальному костюму внимательно изучается. Искусствоведы и ученые выявили новые характерные черты белорусской одежды, открыли еще неизвестные конструктивные элементы и способы украшения одежды.

Чтобы оказать практическую помощь художникам-модельерам в создании новых моделей современной одежды, Управление художественной промышленности Белорусской ССР проводит отраслевые семинары, слеты, выставки, конкурсы, где специалисты по народному искусству дают рекомендации, знакомят художников с лучшими образцами национального костюма. Исконное крестьянское ремесло — плетение из соломки, луба, камыша, бересты — также претерпевает на современном этапе значительные изменения. При реставрации Царских врат в белорусских церквях были изучены многообразные способы традиционного плетения узоров из соломки с добавлением лозы, камыша, бересты. Художницы Лариса и Елена Лось на основе этих открытий создали новые образцы настенных панно и различных декоративных изделий.

Л. Солодкина

Искусство и ремесло

А. Канцедикас



Уже в самом названии новой книги А. Канцедикаса — «Искусство и ремесло» [1] — заключена главная идея исследования: в социалистическом обществе, когда классовый антогонизм отошел в прошлое, когда исчезает пропасть между физическим и умственным трудом,— понятие «ремесло» (в сравнении с «искусством») лишается негативной окраски, возникает возможность возвращения ремеслу (в рамках которого преимущественно выявляется народное прикладное творчество) его истинной сути. С такой, устремленной в будущее точки зрения рассматривает автор актуальные вопросы теории народного искусства.

Сжатый объем книги не всегда позволяет автору раскрыть и обосновать выдвигаемые им положения с надлежащей полнотой. Некоторые из них лишь намечены в виде тезисов. Тем не менее, на основе изучения наследия классиков марксизма-ленинизма, критического анализа трудов ведущих отечественных и зарубежных ученых, и, главное, внимательного наблюдения живого развития народного искусства нашей многонациональной страны, А. Канцедикас смог найти свой (однако вполне объективный) знаменатель различным концепциям, осветить ряд важных проблем, которые вследствие терминологических недоразумений утратили было ясность.

Ценным вкладом в теорию представляется установление А. Канцедикасом иерархии свойств народного искусства, определение среди них основных и производных. На первое место выдвигается целостность (синкретичность). Источник целостности — в неразрывных связях человека с природой. Народное искусство — прежде всего одно из органических и обычных проявлений жизни, а не ее дополнительное украшение.

Именно целостность обуславливает и коллективность. Как и в своей предыдущей книге [2], А. Канцедикас много внимания уделяет раскрытию коллективного характера народного искусства, обращается к широкому кругу источников для обоснования важного положения: равноправным творцом наряду с мастером является здесь и потребитель, поощряющий выпуск лишь тех произведений, которые отвечают эстетическим, этическим и рациональным представлениям всей общины. Следовательно, коммуникативная, соединяющая функция выступает едва ли не главной в народном искусстве.

Принадлежность к фольклору — общему народному творчеству — обуславливает и высокий уровень произведения, ибо коллективный гений народа не может давать плохих вещей: они бывают проще или сложнее, более или менее яркими, масштабными, но всегда — совершенными. К тому же народному искусству не свойственно внимание к частностям, мелкотемье, ведь народный мастер стремится постичь мир в целом.

Самый заметный признак народного искусства — традиционность — автор рассматривает уже как отображение его коллективного характера. Говоря о взаимодействии народного искусства с иноэтническими и иносоциальными силами, исследователь подчеркивает способность широкой адаптации народной культурой лишь тех элементов и принципов, которые соответствуют ее собственному строению. Влияния города отражаются на народном искусстве в течение всей его истории, достигая апогея в эпоху барокко.

Однако в капиталистическом городе возник разрыв между ремеслом и художеством, техникой и искусством, полезным и красивым, категории эстетики стали прилагаться уже преимущественно к так называемым изящным искусствам. Труд фабричного пролетария утрачивал творческий момент. Предметная среда, в которой он жил и работал, лишалась былой художественной насыщенности. Разрушались бытовые и культурные традиции, связи с природой — вся основа целостного материально-духовного творчества. «И поэтому,— справедливо утверждает А. Канцедикас,— в период развитого капитализма мы уже не можем говорить о городском рабочем как о творце народного изобразительного искусства» (с. 48—49), и в условиях нашей страны народное искусство XVIII — начала XX века было крестьянским в социальном отношении.

Еще в прошлом столетии от него отпочковалась целая ветвь, направленная на обслуживание городского потребителя. Автор отмечает, что такие вещи далеко не всегда можно безоговорочно относить к народному искусству: отвечая моде на народность, они слишком часто утрачивали правдивость, отрывались от быта и духовно-материальной потребности, создавшей народное искусство.

Вот уже более ста лет продолжается освоение народным искусством городской среды, растет его влияние на творчество профессионалов. А. Канцедикас показывает историческую закономерность этого этапа, обосновывая в то же время значимость связи народных художественных промыслов с сельским потребителем.

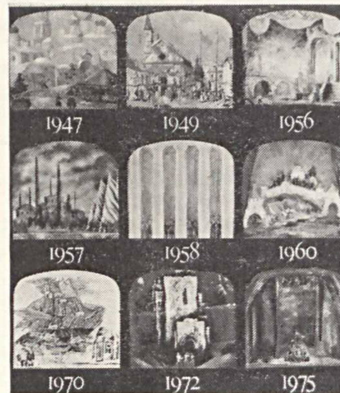
Книга «Искусство и ремесло» обращает внимание на то, что в современном сближении физической и умственной деятельности воплощается определяющая особенность традиционной народной культуры. Художники, к примеру, все более стремятся к эстетическому решению бытовой и трудовой среды. Так восстанавливается ранее утраченная связь профессионального искусства с материальным производством, и дизайнерам приходится глубоко усваивать творческие принципы народного искусства, когда они хотят сделать «вторую природу» человека действительно гуманистической.

Таким образом автор подводит читателя к одному из наиболее существенных выводов: значение народного искусства как неотъемлемой составной части социалистической культуры состоит в том, что оно созвучно идеалам нашего общества, ибо постоянно, действенно и непосредственно в практике воспитывает гармоничного человека, возвращая ему на новом уровне искусство не как продукт потребления, но как творчество — ценнейшее качество жизни.

М. Селивачев

[1] *А. Канцедикас.* Искусство и ремесло. (К вопросу о природе народного искусства). М., «Изобразительное искусство», 1977, с. 88.

[2] *А. Канцедикас.* Народное искусство. М., «Знание», 1975, с. 56.



Художники Большого театра

Эскизу более полутора веков. И. Иванов предназначил свой проект для открытия нового здания Большого театра. Задуманный им пролог именуется «Торжество муз». Белоколонная ротонда, антики в нишах меж пилястрами, строгие светильники, медальоны с гирляндами — вся ампирная эмблематика налицо. Аполлон, бряцая на лире, непринужденно расположился в креслах, музы напоминают усадебных барышень, одетых по тогдашней моде. А надо всем нарядным благолепием мчится невесть откуда крылатый Пегас...

Эскизу чуть более пяти лет. Пологий пандус беспрепятственно уводит глаз в глубь и в даль сценического пространства. Кокетливый двойной портал обрамляет... пустоту. Ибо ничто — ни консоль с бронзовой скульптурой, ни кокетливые салонные кресла и диван, расставленные с нарочитой симметрией,— не может преодолеть иллюзию пустоты, в которой некими фантомами, некими знаками эпохи возникают декорации В. Левенталя к «Анне Карениной». Меж двумя «изобразительными полюсами», разделенными огромной исторической дистанцией, вместился сложный путь эволюции, совершаемой художниками Большого театра. Их деятельности, их исканиям, их открытиям, их экспериментам посвящен альбом, составленный автором вступительной статьи В. Березкиным *.

К чести автора скажем: вызванные издательской необходимостью лаконизм, компактность повествования нигде не оборачиваются поспешностью, скороговоркой. Каждый период двухвековой истории освещается достаточно ясно и определенно. Более того, вступительная статья сознательно приковывает внимание читателя к тем эпохам жизни Большого театра, которые относительно скромно отражены в литературе.

К таким эпохам относятся прежде всего в годы дореволюционные времена романтизма, а в годы послереволюционные — времена переосмысливания опыта мирискусников, времена обращения к конструктивизму и результаты внедрения новейших течений, типичных для художественной жизни страны 1920-х годов. Автор придерживается одного, последовательно реализованного стремления: всемерно показывать теснейшую связь сценографических поисков с общей направленностью живописи соответствующих периодов.

Основной акцент сделан именно на романтической декорации. Представляется немаловажным уменье автора увидеть в каждом отрезке времени новаторские перемены, внесенные художниками в практику оформления спектаклей.

Видя все жизнеспособное, передовое, положительное, из сезона в сезон тщательно накапливаемое Большим театром, автор зорко и проницательно улавливает помехи и «подводные камни» на пути к подлинно художественным находкам. Среди этих помех — не только рутинное, консервативное понимание задач художника чиновниками из конторы императорских театров, но и исконное «цеховое разделение» обязанностей между художниками, которым поручались декорации к разным картинам одного и того же спектакля. Романтический и одухотворенный Бочаров писал восхитительные пейзажи, Исаков — интерьеры (а иногда и пейзажи). Над одним спектаклем трудилась целая бригада, а представление в итоге было обречено на отсутствие единого авторского почерка.

По мере восхождения русской музыки на новые вершины, противоречие меж покартинным оформлением и великим симфонизмом Чайковского, Глазунова, Римского-Корсакова становилось все очевидней и тормозило дальнейшее поступательное развитие сценографии. Недаром

* Художники Большого театра. М., «Советский художник», 1976.

автор заостряет читательское внимание на этом обстоятельстве, позволив живо и наглядно осознать непреходящее историческое и эстетическое значение дебюта в Большом театре А. Головина и К. Коровина. Автор выявляет тот общий полемический дух, который был заложен в их театральных произведениях, общее значение той реформы, которую они произвели.

Придавая по справедливости большую важность роли живописи в ансамбле спектакля музыкального, автор и впоследствии с должной обстоятельностью отнесется к реализации на сцене Большого театра декораций А. Бенуа к «Петрушке». Но это событие произошло уже после революции. Именно революция открыла путь в Большой театр мастерам самых различных, порой взаимоисключающих, почерков и самых «левых» направлений. И пусть период конструктивистских исканий был не столь уж долог. Внимательно проанализировав структуру оформления балета «Смерч», автор позволяет оценить вклад конструктивизма в проблемы организации трехмерного пространства сцены, точно характеризует существо поисков того периода и обеспечивает неожиданно плавный переход к разговору о замечательных спектаклях И. Рабиновича, о работе Ф. Федоровского, на многие десятилетия определившей изобразительные нормативы Большого театра. Верный своему восприятию сценографии автор обоснованно связывает процессы, происходящие в Камерном, вахтанговском театре, в театре Революции с эволюцией изобразительных принципов Большого театра. Отсюда такая контрастная характеристика «триады» Федоровский — Вильямс — Дмитриев и даже частичный пересмотр достижений сценографии в спектаклях 1930-х — 1940-х годов. По заслугам высоко оценивая индивидуальную одаренность каждого из художников, автор вместе с тем показывает внутреннюю противоречивость, ограниченность тогдашней методологии оформления, нередко подчиненного исключительно задачам жизнеподобия декораций. Не здесь ли кроется потенциальная предпосылка к той смене вех, которая произошла в середине 1950-х годов с приходом В. Рындина и утвердилась и опытами Н. Золотарева, и лучшими спектаклями С. Вирсаладзе, и великолепным циклом прокофьевских спектаклей В. Левенталя. Прошлое, настоящее, будущее, неотъемлемое от завоеваний и перспектив всей отечественной сценографии, ощутимо в этой богатой изобразительным материалом, изобилующей интересными сведениями и своеобразными рассуждениями книге.

Е. Луцкая

Страница коллекционера

Живописные фоны

Фотография, как известно, имеет свою историю, может быть и не столь долгую, но насыщенную. Появившись в начале XIX века, фотография очень быстро завоевала популярность во всем мире. В Грузии в последнее 20-летие прошлого века широкое развитие получила портретная фотография. Среди тех, кто занимался ею, было немало талантливых и одаренных мастеров. В частности, в Тифлисе насчитывались десятки фотокабинетов (фотографических заведений). Большой популярностью пользовались фото Д. Ермакова, А. Ройнова (Роиншвили), Э. Клара, П. Ганкевич, Д. Какелия, Б. Бабалова («Луис»), Е. Жвания и др.

В Грузии, так же, как в России, портретная фотография, как правило, торжественно-монументальная, пришла на смену парадному живописному портрету. Портретная фотография была популярна у всех слоев общества — аристократии и купечества, чиновников и городских низов и отражала вкусы и заказчика, и исполнителя. Не будем придирчивыми потомками, сдержим снисходительно-ироническую улыбку: наши бабушки и дедушки фотографировались на «вечную память» и тайно надеялись на бессмертие четырехугольного картона. Со старых, пожелтевших снимков, хранящихся почти в каждой семье или в музейных фондах, смотрят на нас бравые молодцы и утонченные красавицы. Создавалась иллюзия, эффект театра, в которых портретируемые выглядели как актеры, позирующие в выбранных по своему вкусу декорациях. Парадность фотопортрета определялась не только торжественной застылостью фигур, но подчеркнутостью фактуры платья, украшений, а также живописными (рисованными) фонами — задниками в фотокабинетах. Именно о них и пойдет речь дальше. Признавая достоинства и значение живописных фонов как документа, зафиксировавшего быт, типы, платье горожан старого Тбилиси, надо отметить, что в художественном смысле живописные фоны были неоднородны.

Создателями живописных фонов часто были сами фотографы, владельцы кабинетов, получившие то или иное профессиональное образование. Многие из них приходили в фотографию, уже будучи знакомыми с основами живописи.

Известный грузинский фотограф А. Ройнов (Роиншвили) имел художественное образование. На фотографиях его кабинета под изображением фотоаппарата и палитры стояла подпись: живописец А. С. Ройнов. Он был членом Императорской археологической комиссии, собирал грузинские древности, которые впоследствии завещал Обществу по распространению грамотности среди грузинского населения. В витрине фотокабинета А. Ройнова выставлялись и кавказские пейзажи кисти самого владельца.

Д. Абашидзе был учеником фотографа и одновременно учился в художественной школе в Батуми, позже в Чиатуре он открыл фотосалон и занимался пейзажной живописью.

Создателями живописных фонов были не только сами владельцы фотокабинетов, но и профессиональные художники, выполнявшие заказы наиболее известных и преуспевающих владельцев, а также и художники-любители.

Живописных фонов сохранилось немного и судить о них можно только по старым фотографиям.

Очевидно, живописные фоны создавались под влиянием профессиональной живописи, а некоторые из них, похоже, являются копиями картин известных художников.

Первые фотографии часто стремились походить на произведения станкового искусства: до признания фотографии искусством было еще далеко. Фотографы использовали опыт профессиональной живописи, заимствуя тему, сюжет, композицию. Живописные фоны были одним из многих ухищрений фотографии уподобиться искусству.

Фоны, как правило, были больших размеров, из холста или плотного картона, писали их в технике масляной живописи. Основные мотивы — горы, парковые виды, лесные и морские пейзажи, интерьеры гостиных, дворцовых комнат, балюстрады с пышными букетами в парадных вазах.

Поскольку первые фотографии снимались в павильоне (это, может быть, и послужило одной из причин появления рисованных фонов), то обстановка здесь была едва ли не важнейшей заботой фотографа.

Павильоны обставлялись с претензией на роскошь, пышность. Здесь были бархатные драпри, ковры, кресла, бутафорская мебель, балюстрады, вазы и скульптуры из папье-маше, заборчики и ограды.

Порой, чтобы создать на фотографии видимость домашней обстановки, клиенты привозили с собой костюмы и предметы обстановки. Часто, чтобы передать местный колорит, фотографы воссоздавали в ателье на фоне рисованных кавказских гор интерьер грузинского дома с его деталями: ковры, ковровые подушки, оружие и т. д. В конце XIX века в Грузии, в Тифлисе, процесс европеизации проникает все глубже и шире. Это коснулось также и быта, одежды, манер. На старых фотографиях так явственно видно несоответствие между национальным платьем портретируемого и интерьером в европейском стиле, изображенном на фоне. И здесь доходило до курьезов: на одной из фотографий сняты колоритные местные типы банщиков (а вернее мекисе-терщиков), которые демонстрируют свое виртуозное и популярное занятие на фоне пышного дворцового интерьера...

На одном и том же фоне, в одной и той же позе нередко снимали и богатого горожанина и кинто, светскую даму и ремесленника. Несоответствие между портретируемым и живописным фоном не было виной только фотографа: ведь он зависел от клиента, заказчика...

В 70–80-е годы в Тифлисе работал фотограф Д. Никитин, который добивался единства образа портретируемого с антуражем павильона, строил композицию, создавал атмосферу, устанавливал свет, то есть строил фотографию по законам станковой картины. Фотографии свидетельствуют о вкусах различных социальных слоев городского населения с их понятием идеала красоты: сентиментальные пейзажи, романтические виды с замками, прудами с перекинутыми мостиками; грузинские, европейские и восточные мотивы — все это было одинаково популярно в Тифлисе, пестром и разноязычном городе.

Со временем фотографы, так и не добившись прозрачности, воздушной перспективы, объемности в живописных фонах, перешли к нейтральным фонам (хотя и это не было выходом из положения).

О живописных фонах мы знаем мало. Они утеряны и забыты, многое в связи с ними неясно, но именно поэтому хотелось бы привлечь к ним внимание.

В круг интересов современного искусствознания, связанного с непрофессиональным творчеством, должны войти и живописные фоны. Документально-историческая ценность живописных фонов очевидна, но одновременно они, несомненно, занимали определенное место в истории развития художественной культуры. Это — небольшое место, но разве история создается только из больших и значительных явлений?

Художественные фоны прошлого века — еще одно вещественное свидетельство неповторимого аромата старого Тбилиси, его многоликого и артистичного нрава.

Живописные фоны, так же как лубок, вывеска и др.,— явление, возникшее на стыке профессионального и народного искусства. Конечно, его следует отнести к сфере городского изобразительного фольклора, но с некоторой осторожностью, так как среди создателей живописных фонов были и профессионалы.

Ирина Дзуцова
















Придворный
Тифлисъ
фотографъ
Высочайшія Императорскія
и Великокняжескія Награды
Высшія конкурренныя Награды
Императорскаго Техн. Общест.
СтъПетербургскаго Одесскаго
и Московскаго фотогр. Обществъ.
Электричество для снимковъ
ночью

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

**Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (259). 1979
Основан в 1957 году**

На обложке:
Фрагмент гравюры
В. Г. Виноградова
с рисунка М. И. Махаева
«Проспект вверх
по Неве-реке
от Адмиралтейства
и Академии наук».
1753

Интервью с представителями
«Морпасфлота» подготовили
А. Маринский и Л. Невлер

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

*А-12061 от 11.V. 1979
Сдано в набор 6.IV.1979
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,571
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 4785. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21*

В номере:

Только факты

Москва
Шедевры древнерусского искусства, полотна открытых не так давно блестящих мастеров живописи Григория Островского и Ефима Честнякова, портреты пушкинской поры, карандашные и акварельные рисунки первой половины XIX века — десятки уникальных экспонатов демонстрировались в залах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры на выставке «Новые открытия советских реставраторов», которая весною нынешнего года вернулась после триумфального показа в Париже.

*

Персональная выставка произведений народного художника РСФСР Н. М. Чернышева (1885—1973) была открыта в Доме художника на Кузнецком мосту, 11. В экспозицию вошло более 500 произведений живописи, графики, монументальной живописи, представляющих основные этапы творчества мастера, взятых из собрания семьи художника и фондов ведущих художественных галерей страны.

*

В Государственной Третьяковской галерее была открыта первая большая выставка произведений художника Леонида Пастернака (1862—1945). В экспозицию вошло около ста живописных и графических работ, в том числе зарисовки с натуры великого вождя революции В. И. Ленина, портреты Ф. Шаляпина, М. Горького, С. Рахманинова. Представлены были также книжные иллюстрации.

*

Выставка работ известной советской художницы В. Ходасевич была открыта в залах Союза художников СССР на Гоголевском бульваре, 10. В экспозиции более ста работ — живописные портреты раннего периода творчества, эскизы декораций, театральные афиши и плакаты.

*

В фойе нового здания МХАТ имени Горького на Тверском бульваре была открыта выставка «Театрально-декорационное искусство Великобритании». В экспозиции—макеты, эскизы декораций и костюмов, созданные за последние полвека наиболее известными художниками театра. На выставке были представлены также рекламные плакаты.

*

Выставка «Гончарное искусство конца XVI—XX веков» из собрания Государственного Исторического музея была развернута в филиале «Палаты в Зарядье» на улице Разина, 10. Экспозиция продемонстрировала многолетнюю, кропотливую исследовательскую работу музея.

«Искусство Вьетнама» — так называлась выставка, открывшаяся в Государственном музее искусства народов Востока. Главное место в экспозиции занимала живопись, отражающая многолетнюю мужественную борьбу свободолюбивого вьетнамского народа против захватчиков. На выставке также широко были представлены знаменитые изделия мастеров древнего прикладного искусства.

Ленинград
Весною нынешнего года в выставочном зале на Охте открылась выставка новых произведений ленинградских художников: «Дизайн и прикладная графика». Были показаны работы различных жанров 150 авторов, среди которых немало тех, кто занимается вопросами промышленной эстетики на предприятиях.

*

Более 80 снимков, а также плакаты, отражающие основные этапы борьбы польского народа за национальную независимость, были показаны на фотовыставке «Традиции польского революционного движения», которая экспонировалась в Музее Великой Октябрьской социалистической революции.

*

На заводе «Монументскульптура» отлита в бронзе четырехметровая композиция «Слава Советской Конституции». Она будет установлена при входе в советский павильон Международной торгово-промышленной выставки в Лондоне. Автор скульптуры — член-корреспондент Академии художеств СССР профессор М. Ф. Бабурин.

*

В залах Ленинградской организации Союза художников РСФСР была открыта выставка работ из обширного творческого наследия замечательного театрального режиссера и художника Н. П. Акимова. Были представлены эскизы и макеты к спектаклям Театра комедии, которым много лет руководил Н. П. Акимов, знаменитые акимовские афиши, портреты деятелей литературы и искусства — всего около 200 произведений.

*

В павильоне Росси Летнего сада экспонировалась выставка, знакомящая с образцами украинского народного искусства. Здесь были собраны произведения мастеров Гуцульщины, Косовщины и других районов Украины, широко известных своими старинными народными промыслами.

*

Специалисты Эрмитажа ведут реставрацию девяти уникальных фресок школы Рафаэля, размещенных в залах Микеланджело. Написанные в 1516—1517 годах и приобретенные Эрмитажем в 1861 году, они составляют цикл сюжетов из античной мифологии.

*

В Георгиевском зале Эрмитажа была открыта выставка, на которой экспонировалась коллекция золотых и серебряных изделий и монет VI—III веков до н. э., доставленных в Ленинград из Британского музея.

*

В Мраморном зале Государственного музея этнографии народов СССР экспонировалась выставка работ учащихся детских художественных школ Ленинграда под девизом «Наш мир».

Алма-Ата
В новом фирменном магазине «Ажар» («Уют») Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности Казахстана была открыта выставка мебели. На выставке большое внимание привлек сделанный мастерами Павлодара гарнитур «Казахстан» и комплект мягкой мебели из Караганды. Образцы, отмеченные наивысшим баллом, получат право на серийный выпуск.

Вильнюс
Выставка прикладного искусства, посвященная 60-летию установления Советской власти в Литве и Компартии Литвы, экспонировалась во Дворце художественных выставок.

Ереван
Первой выставкой цикла, посвященного Международному году ребенка, стала открывшаяся в Ереванской детской картинной галерее экспозиция «Рисуют дети Японии».

Тбилиси
Интересная встреча состоялась в Тбилисской государственной Академии художеств. В музее были представлены работы выпускников академии — специалистов по прикладным видам искусства: изделия из керамики, стекла, дерева, металла. Гости и хозяева решили наладить контакты и совместными усилиями начать выпуск этих сувениров.

Иркутск
В филиале Иркутского художественного музея открылась выставка редкой и книжной графики. На ней были представлены уникальные издания. В частности, «Евангелие» с дарственной надписью Петра I. Серебряный оклад фолианта выполнен иркутским умельцем Тимофеем Харинским. Интересны прижизненные издания книг М. Ломоносова, А. Пушкина, Эразма Роттердамского, Б. Спинозы.

Киров
Сто работ — от фигурок птиц, зверей до скульптурных композиций — были представлены на открывшейся в областном художественном музее выставке дымковской глиняной расписной игрушки. Это работы старейшей мастерицы Е. А. Кошкиной и ее дочери З. Ф. Безденежных. В музее собрана богатейшая коллекция дымковской игрушки.

Куйбышев
В выставочном зале Союза художников РСФСР была открыта выставка детского изобразительного творчества «Нам нужен мир», посвященная Международному году ребенка. В экспозиции было представлено 250 работ учащихся детских художественных школ.

Луцк
Здесь была открыта выставка декоративно-прикладного искусства, посвященная 325-летию воссоединения Украины с Россией и 40-летию воссоединения западноукраинских земель с Советской Украиной. На выставке широко были представлены ткачество, декоративная роспись, вышивка, одежда, резьба по дереву, инкрустация—свыше 600 экспонатов.

Палех
Исполком Ивановского областного Совета народных депутатов утвердил проект генерального плана поселка Палех. Предусмотрена детальная планировка центра и охранных зон «села-академии», где живут и трудятся мастера лаковой миниатюры.

Самарканд
Самаркандская коврохудожественная фабрика «Труд женщины» выпустила опытную партию знаменитых шерстяных лянгарских ковров, секрет изготовления которых до недавнего времени считался утерянным. Небольшой поселок Лянгар, расположенный близ Самарканда, издавна славился ковроделами. Сотканные здесь ярко-оранжевые шерстяные ворсовые ковры украшали национальным орнаментом. Больше года потребовалось специалистам, чтобы с помощью жителей поселка восстановить приемы изготовления ковров.

Берлин
В Центральном Доме германо-советской дружбы с большим успехом прошла выставка работ фотокорреспондентов ТАСС «Я — гражданин Советского Союза». 300 фотографий рассказали берлинцам и гостям столицы ГДР о достижениях советского народа в строительстве коммунизма.

Оксфорд
В Музее современного искусства открылась выставка работ Александра Родченко. Она посвящена предстоящему 90-летию со дня рождения художника и организована по инициативе дирекции английского музея и при содействии Министерства культуры СССР. На выставке экспонируются уникальные работы Александра Родченко, относящиеся к началу зарождения советского искусства. Среди них более 15 плакатов и реклам, созданных в содружестве с В. Маяковским. Специально для выставки в мастерских оксфордского музея по сохранившимся фотографиям восстановлен фрагмент оборудования «Рабочего клуба», экспонировавшийся на Международной промышленной выставке в Париже в 1925 году.

Париж
На выставке «Сувениры Олимпиады-80», открывшейся здесь, были представлены произведения народных умельцев нашей страны, замечательных мастеров художественных промыслов.